

DONALD KUSPIT vs. CLEMENT GREENBERG

SAMSVARER KUSPITS TOLKNING AV GREENBERGS TEORI OM "MODERNISM", MED GREENBERGS BESKRIVELSE AV TEORIEN I "MODERNIST PAINTING"?

Nina Tveit

Masteroppgave i kunsthistorie

IFIKK

Universitetet i Oslo

Våren 2006

FORORD

Jeg mener at enkelte språkmessige oppklaringer kan være nødvendige helt fra starten.

Mitt valg av tittel, "Donald Kuspit vs. Clement Greenberg", viser til at det er Kuspits tolkning av Greenbergs teori om "modernism" jeg setter på prøve.

Der jeg benytter begreper fra tekstene vil jeg bruke de engelske benevnelsene.

Oslo mai 2006

Nina Tveit

INNHold

KAPITTEL 1: INNLEDNING	5
1.1 BESKRIVELSE AV PROBLEMSTILLING, BAKGRUNN, MÅL	5
1.2 BEGRENSNING AV OPPGAVEN	5
1.3 PRIMÆR OG SEKUNDÆRLITTERATUR.....	6
1.4 METODE	6
1.5 FORSKNINGSHISTORIE	7
1.6 KAPITTELINNDELING	7
 KAPITTEL 2: GREENBERGS TEORI OM "MODERNISM" – SLIK TEORIEN BESKRIVES I "MODERNIST PAINTING"	 9
2.1 BEGREPET "SELF-CRITICISM" - BEGREPET "MODERNISM"	9
2.2 BEGREPET "SELF-CRITICISM" - TYPE KRITIKK	12
2.3 KUNSTENS SELVKRITIKK	14
2.4 MALERIETS SELVKRITIKK	16
2.4.1 Mediets begrensninger/normer - vist frem	16
2.4.2 Normen om den flate overflaten	18
2.4.3 Absolutt flathet	21
2.4.4 Hvilke malere og når	23
2.5 AKTØRROLLEN I KUNSTENS SELVKRITIKK	23
2.5.1 Kunstnerne eller kunstformene	23
2.5.2 Tolkning av Greenbergs utsagn om aktørrollen	29
2.6 GREENBERGS PERSONLIGE "TASTE" - "OBJEKTIV" BESKRIVELSE	30
2.7 OPPSUMMERING	31
 KAPITTEL 3: DONALD KUSPITS OPPFATNING AV GREENBERGS TEORI OM "MODERNISM"	 34
3.1 SEKS PÅSTANDER OM GREENBERGS TEORI.....	34
3.1.1 Kapittelets videre momenter	37
3.2 PÅSTANDER OM KONSISTENS OG "TASTE" - KUNSTENS IBOENDE DIALEKTIKK	37
3.2.1 Ikke konsis angående kunstens iboende dialektikk	40
3.3 DEN DIALEKTISKE PROSESSEN - KUNSTNERENS KREATIVITET/BEVISSTHET/SELVBEVISSTHET/"TASTE"	43
3.3.1 Kunstnerens kreativitet/bevissthet/selvbevissthet	43
3.3.2 Kunstnerens kreativitet, "taste" og bevissthet - kritikerens "taste"	45
3.4 "DIALECTICAL CONVERSION" VISES I KUNSTVERKETS "UNITY"	48
3.5 KARAKTERISTISK FOR KUNSTEN OG DEN ESTETISKE OPPLEVELSEN	50
3.6 KUSPITS OPPFATNING AV "PURITY"	52
3.6.1 Kritikk av Nicholas Calas` tolkning av "purity"	53
3.7 PÅSTAND – BEVISSTGJØRE OSS HVORDAN ET "SIGNIFICANT" KUNSTVERK VIRKER....	53
3.8 PÅSTAND - "SELF-CRITICAL MEANS DIALECTICALLY SELF-CONSCIOUS"	54
3.9 PÅSTAND OM HEGELIANSK VERSUS KANTIANSK OPPRINNELSE	55
3.9.1 "Dialektikk"-begrepet	55
3.9.2 Kant – metodisk fundament	57
3.10 OPPSUMMERING	58

KAPITTEL 4: SAMMENLIGNING	61
4.1 PÅSTANDEN OM GREENBERGS OPPFATNING AV KUNSTHISTORIEN	61
4.2 PÅSTANDENE OM KUNSTNEREN OG KRITIKEREN	63
4.2.1 "Modernist Painting" - aktørrollen	63
4.2.2 Kunstnerens kreativitet.....	63
4.2.3 Kunstnerens bevissthet og selvbevissthet.....	65
4.2.4 Kunstnerens "taste"	66
4.2.5 Kunstnerens temperament	68
4.2.6 Kritikerens "taste"	68
4.3 PÅSTANDENE OM "PURE ART" OG "PURIFICATION"	69
4.3.1 "Purity" – mediet og en emosjonell rest	69
4.3.2 "Purification-prosess" - en iboende spenning	69
4.3.3 "Purification-prosessen" – økt selvbevissthet	70
4.5 PÅSTAND OM HEGELIANSK VS. KANTIANSK OPPRINNELSE	71
4.5.1 "Dialektikk"-begrepet	71
4.5.2 Kant – metodisk fundament	72
4.6 PÅSTANDENE OM GREENBERGS TEORI OM "MODERNISM"	72
4.6.1 Påstand – ikke en logisk forklaring	72
4.6.2 Påstandene om konsistens og berettigelse av egen "taste"	74
4.7 OPPSUMMERING AV RESULTATENE	74
 KAPITTEL 5: AVSLUTNING	 75
5.1 EVALUERING AV RESULTATENE	75
5.2 FORSLAG TIL VIDERE FORSKNING	75
 LITTERATURLISTE.....	 77

KAPITTEL 1: INNLEDNING

1.1 Beskrivelse av problemstilling, bakgrunn, mål

I denne oppgaven vil jeg undersøke om Donald Kuspits tolkning av Clement Greenbergs (1909-1994) teori om "modernism" samsvarer med Greenbergs beskrivelse av teorien i "Modernist Painting" (1960).¹

Det er flere årsaker til at jeg vil gripe fatt i ovenfor nevnte problemstilling: "Modernist Painting" later til å gi opphav til ulike tolkninger av Greenbergs teori - hvilket blant annet kommer frem av Kuspits avhandling der Kuspit retter kritikk mot Nicholas Calas' artikkel "The Enterprise of Art Criticism"²; Greenbergs teori har fått en sentral posisjon i den postmoderne diskursen som en paradigmatiske tekst om "modernism" - en tekst som postmoderne teoretikere (eksempelvis Rosalind E. Krauss³, Hal Foster⁴ og Thierry de Duve⁵) tar avstand fra.

Ved at jeg tar for meg ovenfor nevnte problemstilling, ønsker jeg først å få innsikt i hvordan Greenbergs teori om "modernism" kan forstås, og om den eventuelt kan forstås på ulike måter. Jeg håper videre at oppgaven kan være et utgangspunkt for en fremtidig systematisk gjennomgang av Greenbergs samlede kunstkritikk.

1.2 Begrensning av oppgaven

På grunn av masteroppgavens omfang, har jeg valgt å konsentrere meg om Greenbergs artikkel "Modernist Painting", og Kuspits avhandling "Clement Greenberg: Art Critic". Årsaken til at jeg valgte Greenbergs artikkel "Modernist Painting", er at denne artikkelen gir en beskrivelse av Greenbergs teori om "modernism", hvor begrepet "self-criticism" står sentralt (et begrep som det har vært forsket lite på). Når jeg har valgt å fokusere på Kuspits avhandling skyldes dette at Kuspit har gitt et av de største bidragene til forskningen rundt Greenberg, samt at Kuspit retter kritikk mot Nicholas Calas' oppfatning av Greenbergs teori, en kritikk jeg i utgangspunktet stiller meg kritisk til om er berettiget.

¹ Greenbergs teori om "modernism" brukes i denne oppgaven, som en forkortelse for Greenbergs teori om den modernistiske kunstens selvkritiske tendens. Dette er en forkortelse Donald Kuspit benytter seg av i "Clement Greenberg: Art Critic" fra 1979 (s. 3, 18-19), og som jeg også velger å bruke.

² Calas, 1967.

³ Krauss, 1981.

⁴ Foster 1996.

⁵ De Duve, 1996.

1.3 Primær og sekundærlitteratur

Primærlitteraturen jeg vil benytte meg av består blant annet av enkeltartikler fra bind en og fire av Greenbergs essayer og kritikker, som John O'Brian har vært redaktør for. Fra det fjerde bindet vil jeg benytte meg av artikkelen "Modernist Painting" (1960), "The Case for Abstract Art" (1959), "Louis and Noland" (1960), samt "Where is the Avant-Garde" (1967). Fra det første bindet vil jeg benytte meg av "Avant-Garde and Kitsch" (1939) og "Towards a Newer Laocoön" (1940). Sistnevnte artikler vil bli brukt for å belyse momenter i "Modernist Painting". Jeg vil også benytte meg av Donald Kuspits avhandling "Clement Greenberg: The Art Critic" (1979).

Av sekundærlitteratur vil jeg benytte meg av forordet til Immanuel Kants "Kritik der reinen Vernunft" (1956) for å belyse et aspekt i "Modernist Painting". Jeg vil videre benytte meg av Nicholas Calas artikkel "The Enterprise of Criticism" (1967) for å belyse enkelte momenter i Kuspits avhandling.

1.4 Metode

For å belyse problemstillingen, vil jeg først gi en fremstilling av Greenbergs teori, slik den står beskrevet i "Modernist Painting". I denne forbindelse settes Greenbergs begrep "self-criticism" i fokus, mens teoriens innhold knyttes til spørsmålene: *Hvorfor ble kunsten selvkritisk? Hvilken form for kritikk benyttet kunsten seg av? Hvordan kom kunstens selvkritikk til syne? Hvem utførte kunstens selvkritikk? Når skjedde dette? og Hvilken betydning har Greenbergs personlige "taste" for artikkelens innhold?* Jeg vil deretter, ut fra opplysningene i Kuspits avhandling "Clement Greenberg: Art Critic" (1979), gi en redegjørelse for Kuspits tolkning av Greenbergs teori, og vurdering av hvordan Kuspit har begrunnet sin oppfatning. Til slutt foretas en sammenligning av Kuspits oppfatning av Greenbergs teori, med teorien, slik den står fremstilt i "Modernist Painting". Dette vil både belyse hvorvidt Kuspits oppfatning stemmer overens med innholdet i "Modernist Painting", og vise om Greenbergs teori kan forstås på ulike måter.

Jeg vil gjennomgående forsøke å påpeke uklarheter og motstridende uttalelser i tekstene og mellom tekstene. For å få frem dette vil jeg benytte meg av nærlesning.

1.5 Forskningshistorie

Jeg har ikke funnet noen teoretikere som har foretatt en kritisk gjennomgang av Kuspits avhandling i dens helhet. Jeg har heller ikke funnet noen teoretikere som har foretatt en sammenligning av Kuspits oppfatning av Greenbergs teori om "modernism" med teorien, slik den står fremstilt i "Modernist Painting". Følgende teoretikere har imidlertid grepet fatt i Greenbergs begrep "self-criticism" slik det benyttes i "Modernist Painting": Thierry de Duve⁶, Nicholas Calas⁷, Jason Gaiger⁸, Paul Crowther⁹, Stephen C. Foster¹⁰, Sidney Tillim¹¹, Deane W. Curtin¹² og Roxie D. Mack¹³. Blant disse nevner Tillim og Curtin Kuspits avhandling. Min oppfatning er basert på søk i BIBSYS (bibliotekskatalogen tilknyttet UIO), og databasene: Art Bibliographys Modern, Bibliography of History of Art, JSTOR og GOOGLE. Jeg har i denne forbindelse brukt følgende søkeord: "Greenberg vs. Kuspit, self-criticism", "Greenberg, self-criticism", "Greenberg, Kant, self-criticism", "Greenberg, Hegel, Self-criticism". (Det har vært nødvendig å begrense søket på denne måten da det har vært utallige teoretikere som har referert til Greenbergs teori om "modernism" (eksempelvis Michael Fried, Håkan Nilsson, T.J Clark, Rosalind E. Krauss, Hal Foster og Åsmund Thorkildsen).

1.6 Kapittelinnledning

Kapittel to:

Her behandles Greenbergs teori om "modernism", slik den står beskrevet i "Modernist Painting" fra 1960. Teoriens innhold formidles gjennom en beskrivelse av sentrale aspekter tilknyttet begrepet "self-criticism". Det klargjøres hvilken form for kritikk begrepet refererer til og det påpekes hvorvidt Greenberg var konsis i sine uttalelser.

Kapittel tre:

Her behandles Kuspits avhandling "Clement Greenberg: Art Critic" fra 1979. Det foretas en kritisk gjennomgang av Kuspits oppfatning av Greenbergs teori om "modernism". Kuspits oppfatning klargjøres og det vurderes om Kuspit har fremlagt materiale som viser at denne oppfatningen er berettiget.

⁶ De Duve, 1996.

⁷ Calas, 1967.

⁸ Gaiger, 1999.

⁹ Crowther, 1984, samt Crowther, 1985.

¹⁰ Foster, 1975.

¹¹ Tillim, 1987.

¹² Curtin, 1982.

¹³ Mack, 1994.

Kapittel fire:

Her foretas en sammenligning av Kuspits oppfatning av Greenbergs teori med teorien, slik den står fremstilt i "Modernist Painting". Det tas utgangspunkt i Kuspits påstander fra kapittel tre, og vurderes om innholdet i "Modernist Painting" støtter opp under disse.

Kapittel fem:

Her oppsummeres resultatene fra undersøkelsen. Det vurderes om problemstillingen har blitt belyst ved hjelp av den innsamlede informasjonen. Til slutt kommer jeg med forslag til nye prosjekter, som videre forskning kan gripe fatt i.

KAPITTEL 2: GREENBERGS TEORI OM "MODERNISM" – SLIK TEORIEN BESKRIVES I "MODERNIST PAINTING"

I dette kapittelet gis en beskrivelse av Greenbergs teori om "modernism" (en teori om den modernistiske kunstens selvkritiske tendens), slik teorien beskrives i "Modernist Painting"¹⁴. Det fokuseres på sentrale aspekter tilknyttet begrepet "self-criticism", og påpekes hvorvidt Greenberg er konsis i sine uttalelser. Først beskrives begrepets tilknytning til Greenbergs begrep "modernism"¹⁵. Dette skyldes både at jeg vil belyse *Hvorfor kunsten ble selvkritisk*, samt at dette leder frem til en forståelse av *Hvilken form for kritikk kunsten benyttet seg av*. Kapittelets øvrige avsnitt vil bygge på avsnittene forut. Innholdet vil være knyttet til spørsmålene: *Hvordan kom kunstens selvkritikk til syne? Hvem utførte kunstens selvkritikk? Når skjedde dette? og Hvilken betydning har Greenbergs personlige "taste" for artikkelens innhold?*

2.1 Begrepet "self-criticism" - begrepet "modernism"

Når Greenberg knytter begrepet "self-criticism" til "modernism", kommer det frem at ett aspekt ved begrepet refererer til en selvkritisk tendens i den modernistiske kulturen:

"Modernism includes more than art and literature. By now it covers almost the whole of what is truly alive in our culture. It happens, however, to be very much of a historical novelty. Western civilization is not the first civilization to turn around and question its own foundations, but it is the one that has gone furthest in doing so. I identify Modernism with the intensification, almost the exacerbation, of this self-critical tendency that began with the philosopher Kant. Because he was the first to criticize the means itself of criticism, I conceive of Kant, as the first real modernist."¹⁶

Dette fremgår da Greenberg bruker "modernism" som betegnelse på et bestemt stadium i den vestlige sivilisasjonens kultur, hvor sivilisasjonen intensiverte undersøkelsen av sine egne fundamenter¹⁷ - et stadium hvor sivilisasjonen trakk sitt eget fundament i sterk tvil. Da Greenberg videre betegner Kant som den første modernist, synes Greenberg å mene at den

¹⁴ Greenberg, 1995b, s. 85-93.

¹⁵ Til tross for at Greenberg benytter seg av begrepet "Modernism" benytter jeg meg av begrepet "modernism". Årsaken til dette er, at jeg oppfatter den store forbokstaven som et stilistisk grep Greenberg benytter seg av for å fremheve begrepet. Min bruk av begrepet er for øvrig i tråd med Kuspits bruk av begrepet (Kuspit, 1979, s. 3, 18-19).

¹⁶ Greenberg, 1995b, s. 85.

¹⁷ I denne artikkelen synes begrepene "fundamenter", "formelle sosiale aktiviteter", "disipliner" og "områder", å være ensbetydende, da Greenberg bruker dem om hverandre. Blant disiplinene som benyttet "Kantian self-criticism" nevner Greenberg vitenskapen og kunsten (religionen nevnes som en disiplin som ikke klarte å nyttiggjøre seg av "Kantian self-criticism"). Kunsten deles videre opp i underdisipliner, hvilket kommer frem da Greenberg hevder at hver enkelt kunstform måtte gjennomføre en selvkritisk prosess. Sistnevnte moment er i tråd med Greenbergs samlede kunstkritikk, da Greenberg kontinuerlig var opptatt av det "mediumspesifikke".

modernistiske kulturen, og dens selvkritiske tendens, begynte rundt 1781. Dette kommer frem, dersom man ser Greenbergs utsagn om at Kant var den første modernist, fordi "he was the first to criticize the means itself of criticism" (se sitatet ovenfor) i sammenheng med uttalelsen om at "Kant used logic to establish the limits of logic"¹⁸. Ved å se disse uttalelsene i sammenheng, kommer det frem at kritikkens midler er logikk. Man må videre ta i betraktning at Kant brukte sin egen logiske evne til å gjennomføre en kritisk gjennomgang av logikkens område i "Kritik der reinen Vernunft"¹⁹ fra 1781.

Greenberg hevder at den modernistiske perioden skiller seg fra opplysningstiden forut, ved at dens "self-criticism" er en annen form for kritikk enn den som var karakteristisk for opplysningstiden. Dette fremgår av Greenbergs utsagn: "The self-criticism of Modernism grows out of, but is not the same thing as, the criticism of the Enlightenment."²⁰ Greenberg påpeker i denne forbindelse at "The Enlightenment criticized from the outside, the way criticism in its accepted sense does"²¹, mens "Modernism criticizes from the inside, through the procedures themselves of that which is being criticized."²² Vi ser her at Greenberg skiller mellom "kritikk fra innsiden", som er karakteristisk for den modernistiske periodens "self-criticism", og "kritikk fra utsiden", som er karakteristisk for opplysningstiden. Hva Greenberg legger i denne distinksjonen er uklart. Det er imidlertid interessant at Greenberg knytter Kant til den modernistiske perioden, og ikke til opplysningstiden – en periode Kant vanligvis assosieres med²³. I tråd med opplysningene ovenfor vitner dette om at Greenbergs distinksjon mellom den modernistiske perioden og opplysningstiden beror på at Kants "Kritik der reinen Vernunft" kan knyttes til "kritikk fra innsiden" og ikke til "kritikk fra utsiden".

Begrepet "self-criticism" knyttes videre til et krav i den modernistiske kulturen, hvilket gikk ut på at alle formelle sosiale aktiviteter måtte gi en rasjonell rettferdiggjøring av sin egen eksistens (Greenberg sier ikke eksplisitt at kravet lå i kulturen, men det fremgår av sammenhengen):

"The self-criticism of Modernism grows out of, but is not the same thing as, the criticism of the Enlightenment. [. . .] A more rational justification had began to be demanded of every formal social

¹⁸ Greenberg, 1995b, s. 85.

¹⁹ Se forordet til første utgaven fra 1781, gjengitt i utgaven fra 1956. (Kant, 1956, s. 5-13).

²⁰ Greenberg, 1995b, s. 85.

²¹ Greenberg, 1995b, s. 85.

²² Greenberg, 1995b, s. 85.

²³ Kant knyttes til opplysningstiden i både "Aschehoug og Gyldendals store norske leksikon" (1998, s. 527), og i "Enzyklopädie Philosophie und Wissenschaftstheorie" (1980, s. 213-218).

activity, and Kantian self-criticism, which had arisen in philosophy in answer to this demand in the first place, was called on eventually to meet and interpret it in areas that lay far from philosophy.”²⁴

Ut fra sammenhengen synes kravet om en rasjonell rettferdiggjøring å være ensbetydende med rasjonelt å legitimere sin egen eksistens. I følge Greenberg ble dette kravet først imøtekommet i filosofien, og da i form av ”Kantian self-criticism”. Da Greenberg videre hevder, at den kantianske selvkritikken senere ble påkalt for å møte og tolke kravet i andre områder, synes Greenberg å mene at den kantianske selvkritikken bidro med en modell, eller en metode, for hvordan andre formelle sosiale aktiviteter skulle utføre selvkritikken.

I følge Greenberg var kunsten en av de formelle sosiale aktivitetene som imøtekom kravet om rasjonelt å legitimere sin egen eksistens ved å benytte seg av ”Kantian self-criticism”. Dette kommer blant annet frem, da Greenberg påpeker at den modernistiske kunsten og den moderne vitenskapen var preget av den samme kulturelle tendensen:

“Kantian self-criticism, as it now turns out, has found its fullest expression in science rather than in philosophy, and when it began to be applied in art, the latter was brought closer in real spirit to scientific method than ever before [. . .] What their convergence does show, however, is the profound degree to which Modernist art belongs to the same specific cultural tendency as modern science, and this is of the highest significance as a historical fact.”²⁵

Greenberg synes videre å mene at den selvkritiske tendensen oppstod på grunn av endringer i opplysningstidens kultur:

“We know what happened to an activity like religion, which could not avail itself of Kantian, immanent, criticism in order to justify itself. At first glance the arts might seem to have been in a situation like religion`s. Having been denied by the Enlightenment all the tasks they could take seriously, they looked as though they were going to be assimilated to entertainment pure and simple, and entertainment itself looked as though it were going to be assimilated, like religion, to therapy. The arts could save themselves from this leveling [sic] down only by demonstrating that the kind of experience they provided was valuable in its own right and not to be obtained from any other kind of activity.”²⁶

Greenbergs hevder at opplysningstiden hadde nektet kunstformene alle oppgavene de kunne tatt på alvor, slik at de stod i fare for å degraderes til ren underholdning (og videre til terapi – hvilket hadde vært tilfellet med religionen). Greenberg synes dermed å mene at kunsten stod i fare for å miste sin høyverdige status. Greenberg utdyper verken hvilke oppgaver han sikter til, eller hvilke faktorer ved opplysningstiden som gjorde det umulig for kunsten å ha disse oppgavene. Greenberg hevder imidlertid at kunstformene kunne unngå degradering, dersom

²⁴ Greenberg, 1995b, s. 85.

²⁵ Greenberg, 1995b, s. 90-91.

²⁶ Greenberg, 1995b, s. 85-86.

de kunne bevise at de kunne tilby en form for erfaring som var verdifull i seg selv, og som ikke kunne avledes fra noen annen aktivitet. Dette kunne de gjøre ved å ta i bruk "Kantian self-criticism".

Begrepet "self-criticism" synes i denne forbindelse å være ensbetydende med "Kantian self-criticism", men hvilken form for kritikk er dette?

2.2 Begrepet "self-criticism" - type kritikk

Det er ikke entydig hvilken type kritikk Greenberg mener at "self-criticism"/"Kantian self-criticism" er. I henhold til en bokstavelig tolkning av følgende utsagn, synes Greenberg å mene at "Kantian self-criticism" er en kritikk basert på logikk, som alle formelle sosiale aktiviteter må benytte seg av for rasjonelt å legitimere sin egen eksistens:

"I identify Modernism with the intensification, almost the exacerbation, of this self-critical tendency that began with the philosopher Kant. Because he was the first to criticize the means itself of criticism, I conceive of Kant, as the first real modernist."²⁷

"Kant used logic to establish the limits of logic, and while he withdrew much from its old jurisdiction, logic was left all the more secure in what there remained to it."²⁸

"A more rational justification had begun to be demanded of every formal social activity, and Kantian self-criticism, which had arisen in philosophy in answer to this demand in the first place, was called on eventually to meet and interpret it in areas that lay far from philosophy."²⁹

At dette er en kritikk basert på logikk, kommer frem dersom man ser Greenbergs utsagn om at Kant var den første til å kritisere selve kritikkens redskaper (se første sitat ovenfor) i sammenheng med Greenbergs uttalelse om at Kant benyttet seg av logikk for å definere/etablere logikkens grenser (se andre sitat ovenfor). At alle formelle sosiale aktiviteter må gjennomgå en kritikk basert på logikk, kommer frem, da Greenberg hevder at "Kantian self-criticism" oppstod i filosofien som en respons på det kulturelle kravet om rasjonelt å legitimere sin egen eksistens, men at denne formen for kritikk senere ble påkalt da andre formelle sosiale aktiviteter skulle imøtekomme det samme kravet.

Greenbergs utsagn om at de andre disiplinene benyttet seg av metoder karakteristisk for sin egen disiplin, taler imidlertid imot at ovenfor nevnte utsagn skal tolkes dit hen at de andre

²⁷ Greenberg, 1995b, s. 85.

²⁸ Greenberg, 1995b, s. 85.

²⁹ Greenberg, 1995b, s. 85.

disiplinenes bruk av "Kantian self-criticism" innebar at de måtte gjennomgå en selvkritisk prosess basert på logikk:

"We know what happened to an activity like religion, which could not avail itself of Kantian, immanent, criticism in order to justify itself."³⁰

"The essence of Modernism lies, as I see it, in the use of characteristic methods of a discipline to criticize the discipline itself, not in order to subvert it but in order to entrench it more firmly in its area of competence. Kant used logic to establish the limits of logic, and while he withdrew much from its old jurisdiction, logic was left all the more secure in what there remained to it."³¹

"The self-criticism of Modernism grows out of, but is not the same thing as, the criticism of the Enlightenment. The Enlightenment criticized from the outside, the way criticism in its accepted sense does; Modernism criticizes from the inside, through the procedures themselves of that which is being criticized."³²

Jeg legger i denne forbindelse vekt på at Greenberg omtaler "Kantian self-criticism" som en "immanent" form for kritikk (se første sitat ovenfor). Da "immanent" er synonymt med "iboende", synes dette å være ensbetydende med "kritikk innad en disiplin", der en disiplin bruker sine fremgangsmåter til å kritisere seg selv (se tredje sitat ovenfor). En iboende kritikk, som utføres gjennom det kritisertes egne fremgangsmåter, synes videre å være ensbetydende med en kritikk der en disiplin bruker sine egne metoder til å kritisere seg selv (se andre sitat ovenfor).

Greenberg synes videre å mene at hver disiplin må ta i bruk "Kantian self-criticism" for å befestе sitt kompetanseområde. Dette kommer frem, da Greenberg hevder at Kant hadde brukt logikk for å definere logikkens grenser, hvilket på den ene siden medførte en innsnevring av logikkens område, og på den andre siden at logikken fikk en sterkere stilling i det resterende kompetanseområdet (se andre sitat ovenfor).

Dersom man forutsetter at Greenberg var konsis i sine uttalelser, synes Greenbergs utsagn om at de formelle sosiale aktivitetene påkalte "Kantian self-criticism" for rasjonelt å legitimere sin eksistens å innebære at de både benyttet seg av fornuft (kommer implisitt frem da en rasjonell legitimering beror på logikk/fornuft³³), og metoder karakteristiske for sin egen disiplin. Kritikk betyr her en undersøkelse av hva som er karakteristisk for disiplinen. Greenberg utdyper ikke hvordan fornuft benyttes. I tråd med ovenfor nevnte momenter, er det

³⁰ Greenberg, 1995b, s. 85-86.

³¹ Greenberg, 1995b, s. 85.

³² Greenberg, 1995b, s. 85.

³³ Basert på at rasjonell er ensbetydende med fornuftsmessig, og at fornuft er ett synonym for logikk. (Norske synonymer blå ordbok, 1991, s. 186, 140).

imidlertid nærliggende å tenke seg at fornuft benyttes for å avgjøre hva som hører inn under disiplinen, hva som skal beholdes, og hva som skal forkastes. Resultatet blir at disiplinen kompetanseområde blir definert, og at disiplinen dermed styrker sin stilling i forhold til andre disipliner. Disiplinen får dermed rasjonelt legitimert sin egen eksistens.

Å kunne benytte seg av logikk, forutsetter en bevissthet. Mens Kant omtales som aktør i filosofiens selvkritikk, det vil si en person hvis bevissthet gjør det mulig å benytte seg av logikk i en kritisk undersøkelse, så uttaler ikke Greenberg eksplisitt at kunsten/kunstneren benyttet seg av fornuft. Da Greenbergs uttalelse om at kunsten påkalte "Kantian self-criticism" for rasjonelt å legitimere sin egen eksistens synes å innebære at kunsten/kunstneren både måtte bruke fornuft og sine egne karakteristiske metoder til å kritisere seg selv, kan dette vitne om at Greenberg ikke var konsis i sine uttalelser.

På grunn av sistnevnte moment vil jeg gripe fatt i Greenbergs utsagn om at kunsten påkalte "Kantian self-criticism" for rasjonelt å legitimere sin egen eksistens på følgende måte: Hva innebærer det at kunsten måtte bruke sine egne metoder til å kritisere seg selv? Dette beskrives i avsnittene "kunstens selvkritikk" og "maleriets selvkritikk". Deretter foretas en gjennomgang av Greenbergs tvetydige utsagn om aktørrollen, og det diskuteres hvorvidt Greenbergs utsagn indikerer at aktøren brukte fornuft. Min forståelse av aktørrollen bygger på Greenbergs uttalelser i de to avsnittene forut.

2.3 Kunstens selvkritikk

Jeg har tidligere nevnt at kunsten måtte ta i bruk "Kantian self-criticism" for å bevise at den kunne tilby en unik erfaring, da dette kunne føre til at kunsten beholdt sin høyverdige status. Greenberg synes videre å mene at dette gav seg utslag i at kunsten måtte referere til seg selv. Dette fremgår av Greenbergs utsagn om at "Realistic, naturalistic art had dissembled the medium, using art to conceal art, Modernism used art to call attention to art."³⁴. Dette er i tråd med Greenbergs uttalelser om at "Kantian self-criticism" er en immanent form for kritikk hvor en disiplin bruker sine egne karakteristiske metoder til å kritisere seg selv.

³⁴ Greenberg, 1995b, s. 86.

Greenberg hevdet også at kunsten bestod av ulike kunstformer, og at hver enkelt kunstform måtte ta i bruk "Kantian self-criticism" for å bevise at den kunne tilby en unik erfaring.³⁵ Greenberg synes dermed å mene at hver kunstform må bruke sine egne karakteristiske metoder til å kritisere seg selv:

"We know what happened to an activity like religion, which could not avail itself of Kantian, immanent, criticism in order to justify itself. [. . .] The arts could save themselves from this leveling [sic] down only by demonstrating that the kind of experience they provided was valuable in its own right and not to be obtained from any other kind of activity."³⁶

"Each art, it turned out, had to perform this demonstration on its own account. What had to be exhibited was not only that which was unique and irreducible in art in general, but also that which was unique and irreducible in each particular art. Each art had to determine, through its own operations and works, the effects exclusive to itself. By doing so it would, to be sure, narrow its area of competence, but at the same time it would make its possession of that area all the more certain. It quickly emerged that the unique and proper area of competence of each art coincided with all that was unique in the nature of its medium."³⁷

"The task of self-criticism became to eliminate from the specific effects of each art any and every effect that might conceivably be borrowed from or by the medium of any other art. Thus would each art be rendered "pure" and in its "purity" find the guarantee of its standards of quality as well as of its independence. "Purity" meant self-definition, and the enterprise of self-criticism in the arts became one of self-definition with a vengeance."³⁸

Greenberg hevder i denne forbindelse at kunstformene ikke bare skulle vise frem det som var unikt og ureduserbart for sin egen kunstform, men også det som var unikt og ureduserbart for kunsten generelt. Da Greenberg også hevder at det unike for hver kunstform sammenfalt med det som var unikt for dets medium, kan Greenberg forstås dit hen at han oppfattet mediet som unikt for kunsten generelt. Greenberg synes med andre ord å ha ment at mediet var grunnlaget for kunstens unike erfaring. Men hva mente Greenberg kjennetegnet mediet? Av artikkelens sammenheng kan vi forstå Greenberg dit hen, at mediet er identisk med kunstens/kunstformenens rent formale egenskaper. Den unike erfaringen kunsten kunne/kan tilby, vil dermed være knyttet til betrakterens opplevelse av et verks rent formale uttrykk.

Greenberg hevdet også at kunstens selvkritikk innebar at hver kunstform måtte foreta en kritisk undersøkelse av hvilke virkninger som kjennetegnet den selv. Greenberg hevdet videre at hver kunstform måtte fjerne alle virkninger den hadde, eller kunne tenkes å ha til felles med andre kunstformers medium. I følge Greenberg ville dette medføre at kunstformen ble ren.

³⁵ Dette er i tråd med Greenbergs samlede kunstkritikk hvor han kontinuerlig var opptatt av det mediumspesifikke.

³⁶ Greenberg, 1995b, s. 85-86.

³⁷ Greenberg, 1995b, s. 86.

³⁸ Greenberg, 1995b, s. 86.

Dette kan tolkes som ensbetydende med, at den ville bli stående igjen med det som var unikt og ureduserbart for dens medium. Sett i sammenheng med ovenfor nevnte momenter, samt Greenbergs utsagn om at "Kantian self-criticism" måtte tas i bruk for å befeste en disiplins kompetanseområde, kan Greenberg forstås dithen at det unike og ureduserbare er grunnlaget for kunstformens unike erfaring, og dermed bestanddelene i kunstformens unike kompetanseområde. Da Greenberg videre hevder at renheten både ville gi kunstformene den uavhengighet de ønsket seg, samt sikre den enkeltes kvalitetsstandard, forteller dette oss at kunstformenenes høyverdige status kunne sikres. Det er imidlertid viktig å påpeke at Greenberg har markert renhetsbegrepet, "purity", noe som indikerer at Greenberg ikke så på absolutt renhet som et mål. Det er også viktig å påpeke at Greenberg, til tross for at han gir inntrykk av å omtale kunstens selvkritikk i dens helhet, kun utdyper maleriets selvkritikk.³⁹

2.4 Maleriets selvkritikk

2.4.1 Mediets begrensninger/normer - vist frem

Da Greenberg hevdet at hver kunstform måtte bruke sine egne metoder til å kritisere seg selv, kommer det frem at maleriets selvkritikk ble utført gjennom malerisk praksis. Hans utsagn om at maleriet måtte bevise at det kunne tilby en erfaring som var unik for denne kunstformen, synes videre å innebære at det måtte lages malerier som var selvrefererende. I henhold til følgende uttalelser av Greenberg, synes dette å innebære at maleriet måtte vise frem det karakteristiske ved denne kunstformens medium:

"The limitations that constitute the medium of painting-the flat surface, the shape of the support, the properties of the pigment-were treated by the Old Masters as negative factors that could be acknowledged only implicitly or indirectly. Under Modernism these same limitations came to be regarded as positive factors, and were acknowledged openly."⁴⁰

"The essential norms or conventions of painting are at the same time the limiting conditions with which a picture must comply in order to be experienced as a picture."⁴¹

"In the meantime the other cardinal norms of the art of painting had begun, with the onset of Modernism, to undergo a revision that was equally thorough if not as spectacular. It would take me more time than is at my disposal to show how the norm of the picture's enclosing shape, or frame, was loosened, then tightened, then loosened once again, and isolated, and then tightened once more, by successive generations of Modernist painters. Or how the norms of finish and paint texture, and of value and color [sic] contrast, were revised and re-revised. New risks have been taken with all these norms, not only in the interest of expression but also in order to exhibit them more clearly as norms. By being exhibited, they are tested for their indispensability."⁴²

³⁹ I denne artikkelen skiller ikke Greenberg mellom "painting" og "pictorial art", men lar maleriet representere billedkunsten generelt.

⁴⁰ Greenberg, 1995b, s. 86.

⁴¹ Greenberg, 1995b, s. 89.

⁴² Greenberg, 1995b, s. 89.

Greenberg hevder i denne forbindelse at det maleriske mediet bestod av visse begrensninger som åpenlyst ble vist frem. Da Greenberg hevder at normene utgjør de begrensende forhold som maleriet må innrette seg etter (se andre sitat ovenfor), synes disse begrensningene å være identiske med maleriets essensielle normer/konvensjoner. Dette fremgår, da maleriets begrensninger synes å være identisk med de begrensende forhold. Blant de karakteristiske begrensningene nevnes den flate overflaten, formen på det man maler på, pigmentets egenskaper, samt bildets avgrensende form – det vil si rammen (førstnevnte momenter kommer frem av første sitat, mens sistnevnte moment kommer frem av tredje sitat). Greenberg nevner også normene om ferniss og malingstekstur, samt normene om valør og fargekontrast. Dette synes å utdype hva Greenberg la i uttrykket ”pigmentets egenskaper”.

Av sistnevnte sitat kommer det videre frem, at normene ble testet for deres uunnværlighet gjennom denne fremvisningen, og at testingen var preget av prøving og feiling. Dette indikerer at selvkritikken ikke var en rettlinjet prosess. Greenberg synes videre å mene at enkelte normer er uunnværlige, da maleriet må innrette seg etter normene for at det skal oppfattes som et ”picture”. Dette fremgår av Greenbergs utsagn: ”The essential norms or conventions of painting are at the same time the limiting conditions with which a picture must comply in order to be experienced as a picture”⁴³. Greenberg påpeker i denne forbindelse, at maleriet ville miste billedstatusen, og dermed kunne oppfattes som et vilkårlig objekt, dersom det ikke innordnet seg dets essensielle normer: ”Modernism has found that these limits can be pushed back indefinitely before a picture stops being a picture and turns into an arbitrary object [. . .].”⁴⁴ Dette forteller oss, at det var grenser for hvor langt den selvkritiske prosessen kunne gå. Disse grensene synes imidlertid å ha vært/å være vage, noe som kommer frem da Greenberg påpeker hvordan grensene syntes å kunne strekkes i det uendelige. Greenberg underbygger dette ved å vise til Mondrian, som han mente viste frem normen om maleriets innrammende form med en ny kraft:

”The crisscrossing black lines and colored [sic] rectangles of a Mondrian painting seem hardly enough to make a picture out of, yet they impose the picture’s framing shape as a regulating norm with a new force and completeness by echoing that shape so closely.”⁴⁵

Greenberg kommer også med andre eksempler på hvordan testingen av begrensningene/normene kom til uttrykk i maleriene. I følge Greenberg ble maleriets flate

⁴³ Greenberg, 1995b, s. 89.

⁴⁴ Greenberg, 1995b, s. 89-90.

⁴⁵ Greenberg, 1995b, s. 90.

overflate først vist frem i Manets malerier, og da ved at maleriene åpent viste frem deres flate overflate. Dette fremgår av Greenbergs utsagn: "Manet`s became the first Modernist pictures by virtue of the frankness with which they declared the flat surfaces on which they were painted"⁴⁶. Greenberg hevder videre at impresjonistene kom etter Manet, og at de unnlot å bruke undermaling og ferniss, for dermed å understreke at malingen kom fra tuber: "The Impressionists, in Manet`s wake, abjured underpainting and glazes, to leave the eye under no doubt as to the fact that the colors [sic] they used were made of paint that came from tubes or pots"⁴⁷. Ut fra sammenhengen synes Greenberg å mene at dette illustrerte hvordan pigmentenes egenskaper ble vist frem. Greenberg synes videre å mene, at Cézannes malerier viste frem formen på det man maler på, og da ved at Cézannes tegning og design var tilpasset lerretets rektangulære form. Dette kommer frem da Greenberg hevder at "Cézanne sacrificed verisimilitude, or correctness, in order to fit his drawing and design more explicitly to the rectangular shape of the canvas."⁴⁸

2.4.2 Normen om den flate overflaten

Greenberg synes videre å mene at flatheten var/er maleriets unike og ureduserbare egenskap – den egenskapen som utgjør maleriets spesifikke kompetanseområde, og som dermed sikrer maleriets eksistens som høyverdig kunstform. Dette fremgår av Greenbergs uttalelser om hvorfor det var særdeles viktig for maleriet å tydeliggjøre normen om den flate overflaten:

"It was the stressing of the ineluctable flatness of the surface that remained, however, more fundamental than anything else to the processes by which pictorial art criticized and defined itself under Modernism. For flatness alone was unique and exclusive to pictorial art. The enclosing shape of the picture was a limiting condition, or norm, that was shared with the art of the theater [sic]; color [sic] was a norm and a means shared not only with the theater [sic], but also with sculpture. Because flatness was the only condition painting shared with no other art, Modernist painting oriented itself to flatness as it did to nothing else."⁴⁹

"[. . .] the literal two-dimensionality which is the guarantee of painting`s independence as an art."⁵⁰

Jeg legger i denne forbindelse vekt på Greenbergs utsagn om at maleriet måtte fremheve den flate overflaten, da dette var den eneste normen som maleriet verken delte med skulptur eller teater. Denne uttalelsen må ses i sammenheng med Greenbergs uttalelse om at kunstens/kunstformen bruk av "Kantian self-criticism" ville føre til "purity" – til at

⁴⁶ Greenberg, 1995b, s. 86.

⁴⁷ Greenberg, 1995b, s. 86-87.

⁴⁸ Greenberg, 1995b, s. 87.

⁴⁹ Greenberg, 1995b, s. 87.

⁵⁰ Greenberg, 1995b, s. 88.

kunstformen ble stående igjen med det unike og ureduserbare ved sin egen kunstform. Det kommer dermed frem at flatheten er maleriets unike og ureduserbare egenskap. Greenbergs utsagn om at flatheten kunne gi maleriet dets uavhengighet (se andre sitat ovenfor hvor flatheten omtales som maleriets todimensjonalitet) støtter også opp under dette, da utsagnet er i tråd med Greenbergs uttalelse om at "purity" sikret kunstformen uavhengighet og kvalitetsstandard.

For å fremheve flatheten hevdet Greenberg at det hadde vært særdeles viktig for maleriet å fjerne alle assosiasjoner til det tredimensjonale rom, da dette var en skulpturell virkning. Dette er i tråd med Greenbergs uttalelser om at hver kunstform måtte fjerne virkninger det hadde til felles med andre kunstformers medium, for dermed å vise frem det unike og ureduserbare ved sitt eget medium. Det er i denne forbindelse interessant å se nærmere på hvordan Greenberg skiller mellom det å fjerne det tredimensjonale (en skulpturell virkning), og det å fjerne det litterære eller det figurative. Det skulpturelle synes å ha vært viktigere å fjerne enn det litterære og det figurative:

"Modernist painting in its latest phase has not abandoned the representation of recognizable objects in principle. What it has abandoned in principle is the representation of the kind of space that recognizable objects can inhabit. Abstractness, or the nonfigurative, has in itself still not proved to be an altogether necessary moment in the self-criticism of pictorial art, even though artists as eminent as Kandinsky and Mondrian have thought so. As such, representation, or illustration, does not attain the uniqueness of pictorial art; what does so is the associations of things represented. All recognizable entities (including pictures themselves) exist in three-dimensional space, and the barest suggestion of a recognizable entity suffices to call up associations of that kind of space. The fragmentary silhouette of a human figure, or a teacup, will do so, and by doing so alienate pictorial space from the literal two-dimensionality which is the guarantee of painting's independence as an art. For, as has already been said, three-dimensionality is the province of sculpture. To achieve autonomy, painting has above all to divest itself of everything it might share with sculpture, and it is in its effort to do this, and not so much-I repeat-to exclude the representational or literary, that painting has made itself abstract."⁵¹

Greenberg hevder at det ikke hadde vært nødvendig for billedkunsten å bli abstrakt eller nonfigurativ. Dette til tross for at maleriet måtte understreke flatheten. I tråd med dette synes Greenberg å mene at det litterære og gjenkjennbare objekter, kunne være i maleriet så sant det/de ikke fremkalte assosiasjoner til det tredimensjonale rom. Han var imidlertid klar over at dette kunne være problematisk, i det han nevner hvordan selv fragmenter av det figurative kan skape slike assosiasjoner. Når maleriet likevel hadde utviklet seg i retning av det abstrakte/non-figurative, så mente han dette i stor grad skyldtes maleriets forsøk på å fjerne virkninger det hadde til felles med skulptur. Årsaken til at disse virkningene måtte fjernes, var

⁵¹ Greenberg, 1995b, s. 87-88.

i følge Greenberg at de skapte assosiasjoner til det tredimensjonale rom, noe som medførte at maleriet ble fremmedgjort fra sin todimensjonale overflate. Da Greenberg påpeker at maleriets abstrakte uttrykk i mindre grad skyldtes at maleriet ville kvitte seg med det litterære, må dette ses i sammenheng med Greenbergs syn på ”det litterære”. I “Towards a Newer Laocoön” påpeker han at: “It was not realistic imitation in itself that did the damage so much as realistic illusion in the service of sentimental and declamatory literature.”⁵² På bakgrunn av dette kan Greenberg forstås dit hen, at de gjenkjennbare objektene kunne være i maleriet så lenge de ikke uttrykte, eller fremkalte sterke sinnsstemninger, da dette ville skape assosiasjoner til det tredimensjonale rom. Dette må igjen ses i sammenheng med Greenbergs uttalelser i ”The Case for Abstract Art”. I henhold til denne artikkelen, kan gjenkjennbare objekter og det litterære kan være i maleriet, så sant en ”disinterested contemplation” opprettholdes.⁵³

I følge Greenberg var ikke prosessen med å fjerne det skulpturelle, en rettlinjet prosess. Dette fremgår av Greenbergs beskrivelse av hvordan den modernistiske kunsten/maleriet ikke bare videreførte kunstens antiskulpturelle retning, men også gjorde den mer selvbevisst:

”At the same time, however, Modernist painting shows, precisely by its resistance to the sculptural, how firmly attached it remains to tradition [. . .] When David, in the 18th century, tried to revive sculptural painting, it was, in part, to save pictorial art from the decorative flattening-out that the emphasis on color seemed to induce. Yet the strength of David’s own best pictures, which are predominantly his informal ones, lies as much in their color as in anything else. And Ingres, his faithful pupil, though he subordinated color far more consistently than did David, executed portraits that were among the flattest, least sculptural paintings done in the West by a sophisticated artist since the 14th century. Thus by the middle of the 19th century, all ambitious tendencies in painting had converged amid their differences, in an anti-sculptural direction.”⁵⁴

“Modernism, as well as continuing this direction, has made it more conscious of itself. With Manet and the Impressionists the question stopped being defined as one of color [sic] versus drawing, and became one of purely optical experience against optical experience as revised or modified by tactile associations. It was in the name of the purely and literally optical, not in the name of color [sic], that the Impressionists set themselves to undermining shading and modeling [sic] and everything else in painting that seemed to connote the sculptural. It was, once again, in the name of the sculptural, with its shading and modeling [sic], that Cézanne, and the Cubists after him, reacted against Impressionism, as David had reacted against Fragonard. But once more, just as David’s and Ingres’ reaction had culminated, paradoxically, in a kind of painting even less sculptural than before, so the Cubist counter-

⁵² Greenberg, 1988b, s. 27.

⁵³ Min forståelse er basert på Greenbergs følgende utsagn: ”I exaggerate to make my point-aesthetic experience *has* to be disinterested, and when it is genuine it always is [. . .]. What I mean when I say, in this context, that representational painting is like literature, is that it tends to involve us in the interested as well as the disinterested by presenting us with images of things that are inconceivable outside time and action.” (Greenberg, 1995a, s. 77-78), samt „On the plane of culture in general, the special, unique value of abstract art, I repeat, lies in the high degree of detached contemplativeness that its appreciation requires.” (Greenberg, 1995a, s. 82).

⁵⁴ Greenberg, 1995b, s. 88.

revolution eventuated in a kind of painting flatter than anything in Western art since before Giotto and Cimabue-so flat indeed that it could hardly contain recognizable images.”⁵⁵

Vi ser her at bevegelsen mot flathet startet med Manet og Impresjonistene, som søkte en ren visuell opplevelse ved å underminere skulpturelle virkninger som skyggelegging og modellering. Cézanne og Cubistene reagerte deretter mot disse kunstuttrykkene ved å vektlegge de skulpturelle virkningene. Bakgrunnen for dette synes å ha vært at de ønsket å unngå ”decorative flattening-out”. (Dette kommer frem gjennom parallellen til David og Ingres – kunstnere som i henhold til førstnevnte sitat ønsket å unngå ”the decorative flattening-out” ved å vektlegge skulpturelle egenskaper). Til tross for den skulpturelle motreaksjonen, så endte disse maleriene likevel med å bli flate. Malernes intensjon stemte med andre ord ikke overens med resultatet. Greenberg hevder videre at utviklingen mot flathet, gjennom å vektlegge det rent optiske, fortsatte med de abstrakte kunstnerne i Greenbergs samtid (Greenberg sikter trolig til de abstrakte ekspresjonistene, samt *Color Field* malere som Morris Louis og Kenneth Noland)⁵⁶. Dette fremgår av Greenbergs utsagn: “The latest abstract painting tries to fulfill [sic] the Impressionist insistence on the optical as the only sense that a completely and quintessential pictorial art can invoke.”⁵⁷

2.4.3 Absolutt flathet

Til tross for at Greenberg hevdet at flatheten var garantien for maleriets eksistens som høyverdig kunstform, så mente han ikke at maleriet måtte oppnå absolutt flathet. (Hvilket kan være årsaken til at han markerte begrepet ”purity”). Greenberg hevdet tvert i mot, at ”optical illusion” måtte aksepteres:

“It is understood, I hope, that in plotting out the rationale of Modernist painting I have had to simplify and exaggerate. The flatness towards which Modernist painting orients itself can never be an absolute flatness. The heightened sensitivity of the picture plane may no longer permit sculptural illusion, or *trompe-l'oeil*, but it does and must permit optical illusion. The first mark made on a canvas destroys its literal and utter flatness, and the result of the marks made on it by an artist as Mondrian is still a kind of illusion that suggests a kind of third dimension. Only now it is a strictly pictorial, strictly optical third dimension. The Old Masters created an illusion of space in depth that one could imagine oneself walking into, but the analogous illusion created by the Modernist painter can only be seen into; can be traveled [sic] through, literally or figuratively, only with the eye.”⁵⁸

⁵⁵ Greenberg, 1995b, s. 88-89.

⁵⁶ I henhold til artikkelen ”Louis and Noland” fra 1960, er Louis og Noland kunstnere som tilsvarer nivået til de abstrakte ekspresjonistene forut – eksempelvis Jackson Pollock og Helen Frankenthaler. (Greenberg, 1995c, s. 94-100).

⁵⁷ Greenberg, 1995b, s. 90.

⁵⁸ Greenberg, 1995b, s. 90.

Det essensielle synes her å være at ”optical illusion” kunne tillates, da denne illusjonstypen ikke skapte assosiasjoner til det tredimensjonale rom (en skulpturell egenskap som ville ha hindret maleriet i å oppnå uavhengighet). Dette fremgår av Greenbergs påstand om at den optiske illusjonen skilte seg fra den tredimensjonale illusjonen, ved at førstnevnte bare kunne ses inn i, mens man kunne innbille seg å gå inn i sistnevnte.

I henhold til Greenbergs følgende utsagn, kan hans oppfatning om at maleriet ikke måtte oppnå absolutt flathet, men akseptere ”optical illusion”, bero på flere momenter:

”The essential norms or conventions of painting are at the same time the limiting conditions with which a picture must comply in order to be experienced as a picture. Modernism has found that these limits can be pushed back indefinitely before a picture stops being a picture and turns into an arbitrary object [. . .]”⁵⁹

“The Old Masters had sensed that it was necessary to preserve what is called the integrity of the picture plane: that is, to signify the enduring presence of flatness underneath and above the most vivid illusion of three-dimensional space. The apparent contradiction involved was essential to the success of their art, as it is indeed to the success of all pictorial art. The Modernists have neither avoided nor resolved this contradiction; rather, they have reversed its terms. One is made aware of the flatness of their pictures before, instead of after, being made aware of what the flatness contains. Whereas one tends to see the picture itself, one sees a Modernist picture as a picture first. This is, of course, the best way of seeing any kind of picture, Old Master or Modernist, but Modernism imposes it as the only and necessary way, and Modernism’s success in doing so is a success of self-criticism.”⁶⁰

Greenberg kan på den ene siden ha ment at absolutt flathet ikke var ønskelig, da dette ville føre til at maleriet ble oppfattet som et tilfeldig objekt, og ikke lenger som et ”picture” (se førstnevnte sitat). På den andre siden kan Greenbergs oppfatning bero på at maleriet ikke ville være vellykket dersom det ble absolutt flatt. Dette fremgår av sistnevnte uttalelse, hvor Greenberg hevder at det modernistiske maleriets vellykkethet (samt all kunsts vellykkethet) beror på motsigelsen mellom flatheten, og illusjonen om et tredimensjonalt rom. I henhold til dette utsagnet er det spenningen mellom de to motstridende elementene som gjør maleriet vellykket. Maleriet ville med andre ord ikke være vellykket dersom spenningen forsvant og maleriet ble absolutt flatt. Det modernistiske maleriets vellykkethet beror videre på at flatheten fremheves over den tredimensjonale illusjonen. Dette kommer frem da Greenberg påpeker at den eneste forskjellen mellom de gamle mestrenes kunsts vellykkethet og den modernistiske kunstens vellykkethet, er at sistnevnte måtte fremheve flatheten over den tredimensjonale illusjonen, mens førstnevnte kunne gjøre det motsatte.

⁵⁹ Greenberg, 1995b, s. 89-90.

⁶⁰ Greenberg, 1995b, s. 87.

2.4.4 Hvilke malere og når

Av opplysningene i avsnitt 2.4 fremgår det at Greenberg klassifiserer Manets malerier som de første modernistiske maleriene, da maleriene var de første som åpent viste frem den flate overflaten de var malt på. Fra Manet trekkes en linje gjennom impresjonistene, som avsverget både grunning og ferniss, for at betrakteren tydelig skulle se at fargene de brukte kom fra tuber eller krukke. Videre via Cezanne som ga avkall på virkelighetslikhet, eller korrekthet, for at hans tegning og form skulle passe mer eksplisitt med formen på lerretet. Deretter til kubistene som reagerte mot impresjonistenes fargebruk ved å vektlegge skulpturelle egenskaper som skyggeeffekter og deres samtidige Mondrian. Linjen gikk videre til samtidens abstrakte maleri, som i likhet med impresjonistene insisterte på at maleriet utelukkende skulle tilby en visuell erfaring. I henhold til denne ”kvasi-teleologiske” linjen, hevder Greenberg at det modernistiske maleriets selvkritikk startet rundt 1860, og at selvkritikken ikke var fullført i 1960. I forlengelsen av dette, benyttet Greenberg seg av begrepet ”self-criticism”, for å beskrive overgangen fra naturalistisk til abstrakt maleri. Selvkritikken var imidlertid ikke fullført, hvilket indikerer at Greenberg så for seg en fremtidig undersøkelse og testing av normene. Til tross for at Greenberg nevner disse malerne, så gir han imidlertid ikke entydig inntrykk av å ha oppfattet kunstnerne som aktører i kunstens selvkritikk.

2.5 Aktørrollen i kunstens selvkritikk

Greenbergs tvetydige uttalelser, og manglende utdypning av hvordan kunsten kunne fange opp den selvkritiske tendensen i kulturen, medfører at han gir et uklart bilde av aktørrollen i kunstens selvkritikk. Enkelte uttalelser indikerer at Greenberg oppfattet selve kunstformene som aktører i sin egen selvkritikk, mens andre utsagn vitner om at Greenberg oppfattet kunstnerne som de reelle aktørene. I dette avsnittet vil jeg ta for meg disse utsagnene, og se nærmere på hvordan de kan forstås. Det vil i denne forbindelse gripes fatt i Greenbergs uttalelse om at kunsten påkalte ”Kantian self-criticism”, for rasjonelt å legitimere sin egen eksistens. Da dette utsagnet bokstavelig talt innebærer at kunsten/kunstnerne benyttet seg av fornuft (i tillegg til sine egne metoder), påpekes det hvorvidt Greenbergs utsagn støtter opp under dette.

2.5.1 Kunstnerne eller kunstformene

Greenbergs uttalelser om at kunsten var selvkritisk, og at hver enkelt kunstform måtte benytte seg av "Kantian self-criticism" for å bevise at den kunne tilby en unik erfaring, vitner på den ene siden om at Greenberg oppfattet selve kunstformene som aktører:

"We know what happened to an activity like religion, which could not avail itself of Kantian, immanent, criticism in order to justify itself. [. . .] The arts could save themselves from this leveling [sic] down only by demonstrating that the kind of experience they provided was valuable in its own right and not to be obtained from any other kind of activity."⁶¹

"Each art, it turned out, had to perform this demonstration on its own account. [. . .] Each art had to determine, through its own operations and works, the effects exclusive to itself."⁶²

Greenbergs utsagn om at det modernistiske maleriet fikk økt selvbevissthet ved å videreføre den anti-skulpturelle retningen, støtter også opp under dette (til tross for at Greenberg bruker begrepet "modernism" kommer det frem at dette handler om maleriet):

"Thus by the middle of the 19th century, all ambitious tendencies in painting had converged amid their differences, in an anti-sculptural direction. [. . .] Modernism, as well as continuing this direction, has made it more conscious of itself."⁶³

I henhold til Greenbergs utsagn om at kunsten/kunstformene påkalte "Kantian self-criticism" for rasjonelt å legitimere sin egen eksistens, synes dette å innebære at Greenberg tillar kunsten/kunstformene en fornuft/bevissthet.

Greenbergs beskrivelse av hvordan maleriets selvkritikk kom til uttrykk hos enkelte malere, vitner på den andre siden om at Greenberg oppfattet kunstnerne som de reelle aktørene i kunstens selvkritikk. Greenbergs uttalelse om at "each art had to determine, through its own operations and works, the effects exclusive to itself"⁶⁴, samt uttalelsen om at "Kantian self-criticism" er en immanent form for kritikk, hvor en disiplin bruker sine egne metoder til å kritisere seg selv (se avsnitt 2.2), støtter også opp under dette inntrykket. Jeg legger her vekt på at en "disiplins metode" synes å være ensbetydende med "own operations and works", og at kunstnerne kan sies å være utøvere av en "disiplins metode".

⁶¹ Greenberg, 1995b, s. 85-86.

⁶² Greenberg, 1995b, s. 86.

⁶³ Greenberg, 1995b, s. 88-89.

⁶⁴ Greenberg, 1995b, s. 86.

Det er i denne forbindelse interessant å se nærmere på Greenbergs utsagn om at “[. . .] self-criticism in Modernist art has never been carried on in any but a spontaneous and largely subliminal way [. . .] it has been altogether a question of practice, immanent to practice [. . .]”⁶⁵. Ved å se dette utsagnet i lys av Greenbergs følgende uttalelse, kommer det frem at selvkritikken ble utført gjennom kunstnerens bruk av ”taste” (jeg har understreket viktige momenter):

”Each time, a kind of art is expected so unlike all previous kinds of art, and so free from norms of practice or taste, that everybody, regardless of how informed or uninformed he happens to be, can have his say about it. And each time, this expectation has been disappointed, as the phase of Modernist art in question finally takes its place in the intelligible continuity of taste and tradition. [. . .] Lacking the past of art, and the need and compulsion to maintain its standards of excellence, Modernist art would lack both substance and justification.”⁶⁶

Jeg legger i denne forbindelse vekt på Greenbergs utsagn om at selvkritikken var ”immanent to practice”; at Greenberg knytter kunstnerisk ”practice” til bearbeidelsen av normene, og at ”norms of practice” knyttes til ”taste”. Jeg legger også vekt på Greenbergs utsagn om at den modernistiske kunsten har en stilling innen tradisjonens og smakens kontinuitet. Greenbergs utsagn om at selvkritikken var ”immanent to practice”, indikerer for øvrig at han oppfattet ”taste” som en immanent egenskap hos kunstneren.

I henhold til Greenbergs utsagn om at kunsten påkalte ”Kantian self-criticism” for rasjonelt å legitimere sin egen eksistens, skulle dette logisk sett innebære at Greenberg knyttet ”taste” til kunstnerens fornuft (da en rasjonell legitimering beror på fornuft). Greenberg gir imidlertid ikke et entydig inntrykk av å legge vekt på denne egenskapen, hvilket fremgår av Greenbergs følgende utsagn:

“It should also be understood that self-criticism in Modernist art has never been carried on in any but a spontaneous and largely subliminal way. As I have already indicated, it has been altogether a question of practice, immanent to practice, and never a topic of theory. [. . .] Certain inclinations, certain affirmations and emphases, and certain refusals and abstinences as well, seem to become necessary simply because the way to stronger, more expressive art lies through them. [. . .] No artist was, or yet is aware of it, nor could any artist ever work freely in awareness of it.”⁶⁷

Da Greenberg ikke uttaler seg konsist angående hvor ubevisst kunstnerne var i forhold til den selvkritiske tendensen, så kan man ikke utelukke at Greenberg knyttet ”taste” til kunstnernes fornuft. Manglende konsistens vises gjennom at Greenbergs uttalelse om at selvkritikken i den

⁶⁵ Greenberg, 1995b, s. 91.

⁶⁶ Greenberg, 1995b, s. 93.

⁶⁷ Greenberg, 1995b, s. 91.

modernistiske kunsten alltid ble utført på en spontan, og i stor grad ubevisst måte, står i strid med hans utsagn om at ingen kunstner har vært, eller er (det vil si anno 1960), bevisst den selvkritiske tendensen. Greenbergs uttalelse om at "[. . .] the making of pictures means, among other things, the deliberate creating or choosing of a flat surface, and the deliberate circumscribing and limiting of it"⁶⁸, indikerer dog at Greenberg knyttet "taste" til kunstnerens fornuft. Jeg legger i denne forbindelse vekt på at Greenberg knytter begrepet "deliberate" (veloverveid/bevisst/tilsiktet⁶⁹) til den kunstneriske skapelsen. Greenberg synes dermed å mene at den modernistiske kunstneren tar intensjonelle valg i henhold til hvordan de kunstneriske midlene skal bearbeides, hvilket indikerer at Greenberg legger vekt på kunstnerens fornuft.

Greenbergs utsagn om maleriets anti-skulpturelle retning, indikerer også at han knyttet "taste" til kunstnerens fornuft. Årsaken til dette, er at Greenberg gir inntrykk av at kunstnerne bevisst kritiserer tidligere kunstneres bruk av mediet:

"When David, in the 18th century, tried to revive sculptural painting, it was, in part, to save pictorial art from the decorative flattening-out that the emphasis on color [sic] seemed to induce."⁷⁰

"Modernism, as well as continuing this direction, has made it more conscious of itself. With Manet and the Impressionists the question stopped being defined as one of color [sic] versus drawing, and became one of purely optical experience against optical experience as revised or modified by tactile associations. It was in the name of the purely and literally optical, not in the name of color [sic], that the Impressionists set themselves to undermining shading and modelling and everything else in painting that seemed to connote the sculptural. It was, once again, in the name of the sculptural, with its shading and modelling, that Cézanne, and the Cubists after him, reacted against Impressionism, as David had reacted against Fragonard."⁷¹

Greenberg hevder i denne forbindelse at Davids forsøk på gjenopplive det skulpturelle maleriet delvis skyldtes at David ønsket å unngå "the decorative flattening-out", som Fragonards vektlegging av farge syntes å medføre. Det kommer dermed frem at David bevisst kritiserte Fragonards bruk av mediet. Da Greenberg sammenligner Davids reaksjon mot Fragonard, med Cèzannes og kubistenes reaksjon mot impresjonistene, synes Greenberg å hevde at også Cèzanne og kubistene ønsket å unngå "decorative flattening-out". Dette vitner om at sistnevntes kunstneriske bidrag var en bevisst kritikk av impresjonistenes bruk av mediet.

⁶⁸ Greenberg, 1995b, s. 92.

⁶⁹ Kunnskapsforlagets Engelsk-Norsk ordbok, 1984, s. 85.

⁷⁰ Greenberg, 1995b, s. 88.

⁷¹ Greenberg, 1995b, s. 88-89.

Greenbergs nedenfor nevnte utsagn om at den modernistiske kunstens stilling mellom tradisjonens og smakens kontinuitet medfører at kunsten har behov for, og blir tvunget til å opprettholde den utmerkede standarden, er i denne forbindelse interessant.

”[. . .] as the phase of Modernist art in question finally takes its place in the intelligible continuity of taste and tradition. [. . .] Lacking the past of art, and the need and compulsion to maintain its standards of excellence, Modernist art would lack both substance and justification.”⁷²

I dette utsagnet knyttes ”taste” til et behov hos kunstneren, og ikke til hans/hennes fornuft. (Til tross for at Greenberg knytter ”need” til ”Modernist art”, forstår jeg Greenberg dithen at kunstneren forholder seg til tradisjonen, hvilket medfører at kunstneren føler seg tvunget til å opprettholde ”den utmerkede standarden”. (”Den utmerkede standarden” synes for øvrig å kunne oversettes med ”høyverdig kunst”). Greenbergs utsagn om at “Certain inclinations, certain affirmations and emphases, and certain refusals and abstinences as well, seem to become necessary simply because the way to stronger, more expressive art lies through them”⁷³, er videre interessant. I henhold til dette utsagnet synes kunstnerens vektlegging eller fjerning av visse momenter, å bero på at dette føltes nødvendig for å skape en sterkere og mer uttrykksfull kunst.

Sett i sammenheng med momentene ovenfor, samt nedenfor nevnte utsagn, synes Greenberg å mene at kunstnerens bearbeidelse av normene, gjennom hans/hennes bruk av ”taste”, medfører at betrakteren får samme opplevelse av modernistisk kunst som han/hun får av tradisjonell kunst:

“Certain factors we used to think essential to the making and experiencing of art are shown not to be so by the fact that Modernist painting has been able to dispense with them and yet continue to offer the experience of art in all its essentials. The further fact that this demonstration has left most of our old value judgments intact only makes it the more conclusive.”⁷⁴

“Modernism may have had something to do with the revival of the reputations of Uccello, Piero della Francesca, El Greco, Georges de la Tour, and even Vermeer; and Modernism certainly confirmed, if it did not start, the revival of Giotto’s reputation; but it has not lowered thereby the standing of Leonardo, Raphael, Titian, Rubens, Rembrandt, or Watteau. What Modernism has shown is that, though the past did appreciate these masters justly, it often gave wrong or irrelevant reasons for doing so.”⁷⁵

Jeg legger i denne forbindelse vekt på Greenbergs utsagn om at den modernistiske kunsten hadde klart å tilby kunstopplevelsen i dens essens, og det til tross for at den hadde fjernet

⁷² Greenberg, 1995b, s. 93.

⁷³ Greenberg, 1995b, s. 91.

⁷⁴ Greenberg, 1995b, s. 92.

⁷⁵ Greenberg, 1995b, s. 92.

elementer man tidligere trodde var essensielle for kunstopplevelsen. (Det er usikkert hvem Greenberg refererer til, da han verken spesifiserer hvem eller når). Greenbergs uttalelse om at "modernism" hadde påvist hvordan man rettmessig hadde verdsatt tidligere mestere, men begrunnet dette ved hjelp av feilaktige eller irrelevante argumenter, støtter videre opp under dette. Da Greenberg hevder at mediet var grunnlaget for den modernistiske kunstens unike erfaring/opplevelse (se avsnitt 2.3), synes Greenberg å mene at den "essensielle" kunstopplevelsen alltid har berodd på mediet, det vil si opplevelsen av et verks rent formale uttrykk. Dersom den modernistiske kunsten, redusert til mediet i seg selv, kunne tilby kunstopplevelsen i dens essens, må kunstopplevelsen til alle tider ha vært knyttet til mediet. Den essensielle kunstopplevelsen synes videre å være en "disinterested contemplation", hvilket fremgår av Greenbergs uttalelser i "The Case for Abstract Art"⁷⁶.

Greenberg kan videre ha tenkt seg at samfunnsforholdene innvirker på hvordan maleren/kunstneren løser sin oppgave - hvordan han/hun griper fatt i og bearbeider normene. Samfunnsforholdene synes med andre ord å innvirke på malerens/kunstnerens "taste":

"Modernist art continues the past without gap or break, and wherever it may end up it will never cease being intelligible in terms of the past. The making of pictures has been controlled, since it first began, by all the norms I have mentioned. The Paleolithic painter or engraver could disregard the norm of the frame and treat the surface in a literally sculptural way only because he made images rather than pictures, and worked on a support-a rock wall, a bone, a horn, or a stone-whose limits and surface were arbitrarily given by nature. But the making of pictures means, among other things, the deliberate creating or choosing of a flat surface, and the deliberate circumscribing and limiting of it. This deliberateness is precisely what Modernist painting harps on: the fact, that is, that the limiting conditions of art are altogether human conditions."⁷⁷

At samfunnsforholdene innvirker på malerens/kunstnerens "taste", fremgår av Greenbergs utsagn om at en "Paleolithic" maler kunne se bort fra normen om rammen, siden han lagde "images" og ikke "pictures", og at "the limiting conditions of art are altogether human conditions".

Greenbergs utsagn om "norms of practice or taste", må også ses i sammenheng med utsagnet "Certain factors we used to think essential to the making and experiencing of art are shown not to be so"⁷⁸. Samlet sett viser disse utsagnene at Greenberg både knyttet "taste" til betrakteren/kunstkritikeren og kunstneren/maleren. Greenberg sier ikke dette eksplisitt, men

⁷⁶ Min forståelse er basert på Greenbergs følgende utsagn: "I exaggerate to make my point-aesthetic experience *has* to be disinterested, and when it is genuine it always is [. . .]. (Greenberg, 1995a, s. 77).

⁷⁷ Greenberg, 1995b, s. 92.

⁷⁸ Greenberg, 1995b, s. 92.

kan trolig tolkes dit hen at kunstneren/maleren måtte ha "taste" for å kunne skape kunstverk/malerier som kan tilby kunstopplevelsen i dens essens. Betrakteren/kunstkritikeren må videre ha "taste" for å fange opp denne kunstopplevelsen.

2.5.2 Tolkning av Greenbergs utsagn om aktørrollen

På grunn av Greenbergs mangelfulle beskrivelse av hvordan kunsten/maleriet kunne fange opp den selvkritiske tendensen i kulturen og deretter føre den inn i kunsten/maleriet, synes det ikke å være en entydig forklaring på relasjonen mellom kultur, kunstner og kunsten.

Da Greenberg tillegger kunsten en bevissthet, vitner dette om at Greenberg muligens var inspirert av den hegelianske tanken om at kunsten uttrykker "Zeitgeist". Greenbergs utsagn om at den selvkritiske tendensen kunne leses ut av kunstverket/maleriene, samt uttalelsene om at kunstneren/maleren ikke var seg bevisst den selvkritiske tendensen, synes også å støtte opp under dette. I tråd med en hegeliansk tankegang kan Greenberg ha oppfattet "self-criticism" som et kjennetegn ved den rådende tidsånden. Greenberg kan videre ha tenkt seg at kunstneren/maleren ubevisst fanget opp den selvkritiske tendensen i kulturen og førte den inn i maleriet - hvor den ble liggende som en refleksjon av tidsånden. Dette er plausibelt, da ovenfor nevnte utsagn indikerer at Greenberg, i likhet med Hegel, ikke la vekt på individuell vilje. En slik hegeliansk tankegang vil også kunne forklare hvordan Greenberg kunne hevde at det kubistiske maleriet, til tross for malerens forsøk på å vektlegge det skulpturelle (tredimensjonale), endte med å bli flatt. I tråd med dette, og med tanke på at Greenberg oppfattet flatheten som et uttrykk for maleriets selvkritikk, kan Greenberg ha tenkt seg at malerens respons på den rådende tidsånden var så ubunnhørlig at spørsmålet om kunstnerens intensjon ikke var av vesentlig betydning.

Greenbergs utsagn om at det modernistiske maleriet fikk økt selvbevissthet, taler imidlertid imot at Greenberg var inspirert av Hegels teori om "Zeitgeist", da det i følge Hegel er ånden, og ikke kunsten, som får økt selvbevissthet ved å bevege seg gjennom historien. Greenbergs utsagn om at kunstneren tok bevisste valg i henhold til hvordan de kunstneriske midlene skulle behandles, taler også imot dette, da utsagnet indikerer at Greenberg oppfattet kunstverket som et resultat av kunstnerens intensjon/vilje. Greenbergs utsagn om at den selvkritiske prosessen ble utført gjennom kunstnerens bruk av "taste", og at selvkritikken var kunstens forsøk på å opprettholde sin høyverdige status, er også uforenlig med Hegels teori, da Hegel ikke la vekt på "taste" og heller ikke oppfattet en kunstform som mer høyverdigg enn

en annen. Greenbergs utsagn om at endringer i opplysningstidens kultur påvirket den høyverdige kunstens uttryksmuligheter, og at samfunnsforholdene påvirket kunstnerens "taste", viser også at Greenberg la vekt på et samfunnsmessig perspektiv, hvilket Hegel ikke gjorde. Greenbergs vektlegging av kunstnerens "taste" indikerer videre at han var inspirert av tradisjonen fra Kant og Hume (hvilken filosof Greenberg kan knyttes til er uklart da Greenberg ikke er konsis i sine uttalelser om hvorvidt "taste" knyttes til kunstnerens fornuft eller følelser).

Til tross for at Greenberg ikke knytter kunstnerne i "Modernist Painting" til "the avant-garde", mener jeg at det er korrekt å gjøre dette. Dette skyldes for det første at Greenberg indirekte hevder at disse kunstnerne prøvde å opprettholde kunstens høyverdige status ved å gjøre kunsten "pure". Dette skyldes for det andre at Greenberg gjennomgående, i sin kunstkritiske praksis mellom 1939-1969, knyttet "avant-garde"-begrepet til kunstnere som skapte "pure", avansert og høyverdig kunst. Dette kommer eksempelvis frem av artiklene "Avant-Garde og Kitsch"⁷⁹ (1939) og "Where is the Avant-Garde"⁸⁰ (1967).

2.6 Greenbergs personlige "taste" - "objektiv" beskrivelse

Da Greenberg uttaler at "it has taken the accumulation, over decades, of a good deal of personal painting to reveal the general self-critical tendency of Modernist painting."⁸¹, kommer det frem at hans beskrivelse av maleriets selvkritiske tendens er basert på hva han i ettertid kunne lese ut av maleriene. Greenberg spesifiserer ikke hvilke malerier som avslørte denne tendensen, og heller ikke hvordan han var i stand til å se denne tendensen i maleriene. Med tanke på innholdet i avsnitt 2.5, side 28-29, er det imidlertid nærliggende å anta, at det var troen på hans egen fortreffelige "taste" som fikk Greenberg til å mene at han kunne fange opp og beskrive maleriets/kunstens historiske selvkritiske tendens. Etterskriften som

⁷⁹ "Retiring from public altogether, the avant-garde poet or artist sought to maintain the high level of his art [. . .] "Art for art's sake" and "pure poetry" appear, and subject matter or content becomes something to be avoided like a plague". (Greenberg, 1988a, s. 8).

⁸⁰ "To confine myself to painting: it took less time for Manet and the Impressionists to become "respectable" than it did the Post-Impressionists. [. . .] Yet the Post-Impressionists had had their breakthrough as far back as the 1880's, the Fauves only in the middle 1900's, and the Cubists but a few years after that. It can be seen that the tempo of assimilation, after slowing down between 1900 and 1920, speeded up again and to such an extent as to considerably close the gap between the art public and the avant-garde". (Greenberg, 1995d, s. 260). "Ninety per cent or more of the mass of recruits to the painting avant-garde in the 1950's were recruits to Abstract Expressionism, then the dominant avant-garde style all over the world (in France it was called tachisme and art informel).". (Greenberg, 1995d, s. 262). "Now this distance seems to be narrowing, to the point where the survival and continuity of avant-garde standards-and thus of high art itself-are more threatened than at any time, apparently, since the avant-garde began". (Greenberg, 1995d, s. 264).

⁸¹ Greenberg, 1995b, s. 91.

Greenberg tilførte gjenutgivelsen av "Modernist Painting" i tidsskriftet *Esthetics Contemporary* i 1978, støtter opp under dette, da Greenberg påpeker at han hadde forsøkt å beskrive hvordan utviklingen av den "beste" kunsten faktisk hadde foregått. Dette fremgår av Greenbergs uttalelse om at "The writer is trying to account in part for how most of the very best art of the last hundred-odd years came about"⁸², da "taste" brukes for å avgjøre hva som er den "beste" kunsten. Greenbergs utsagn om at han hadde forsøkt å beskrive hva som faktisk hadde foregått, er videre interessant, da han synes å hevde at "taste" kan gi objektiv kunnskap om kunsten.

2.7 Oppsummering

I "Modernist Painting" gir Greenberg inntrykk av å fremlegge en teori om den modernistiske kunstens selvkritiske tendens – en teori som bygger på Greenbergs oppfatning om at "taste" kan gi objektiv kunnskap. Greenberg gir imidlertid en mangelfull beskrivelse av relasjonen mellom kultur, kunstner/maler og kunst/kunstformer/maleri, og utdyper kun maleriets selvkritikk. Sentralt i denne forbindelse: aspekter tilknyttet begrepet "self-criticism".

Greenberg knytter kunstens selvkritikk til en selvkritisk tendens i modernismens kultur, som startet med Kant på slutten av 1700 tallet, og som ennå pågikk i Greenbergs samtid. Selvkritikken ses som en respons på et kulturelt krav om at alle formelle sosiale aktiviteter måtte rasjonelt legitimere deres egen eksistens. Kravet ble først imøtekommet i filosofien, og da gjennom "Kantian self-criticism". Da Greenberg hevder at denne formen for kritikk ble en modell, som andre områder senere tok i bruk for å imøtekomme det samme kravet, er det nærliggende å slutte at "self-criticism" er identisk med "Kantian self-criticism". Dette innebærer at selvkritikken er en immanent form for kritikk, en kritikk som foregår innad i en bestemt disiplin. Disiplinen bruker sine egne metoder til å foreta en undersøkelse av seg selv, og benytter seg av logikk/fornuft for å avgjøre hva som hører inn under disiplinen. Det som tilhører andre disipliner kasseres. Resultatet blir ikke bare at disiplinen rasjonelt legitimerer sin egen eksistens, men at den også blir stående sterkere innen dens resterende kompetansefelt.

Mens Kant omtales som aktør i filosofiens selvkritikk, det vil si en person hvis bevissthet gjør det mulig å benytte seg av logikk i en kritisk undersøkelse, så er det uklart hvem Greenberg

⁸² Greenberg, 1995b, s. 93-94.

oppfattet som aktører i den visuelle kunstens selvkritikk. Greenberg gir på den ene siden inntrykk av at han oppfattet selve kunstformene som aktører. I henhold til Greenbergs utsagn om at kunsten påkalte "Kantian self-criticism" for rasjonelt å legitimere sin egen eksistens, indikerer dette, at Greenberg tillat kunstformene en fornuft/bevissthet. Andre utsagn indikerer derimot at Greenberg oppfattet kunstnerne som de reelle aktørene, og at han la vekt på kunstnerens "taste" i den selvkritiske prosessen. I henhold til Greenbergs utsagn om at kunsten påkalte "Kantian self-criticism" for rasjonelt å legitimere sin egen eksistens, innebærer det at Greenberg knyttet "taste" til kunstnerens fornuft. Greenbergs tvetydige utsagn gjør imidlertid at man ikke kan slå fast om Greenberg knyttet "taste" til kunstnerens fornuft eller følelser.

Angående kunstens selvkritikk, hevder Greenberg at hver enkelt kunstform etter opplysningstiden, måtte benytte seg av "Kantian self-criticism" for å unngå degradering til ren underholdning (og videre til terapi). Selvkritikken gikk ut på at hver kunstform måtte bevise at den kunne tilby en unik erfaring som ikke var avhengig av virkninger fra andre kunstformer. Hver kunstform måtte derfor lage kunstverk som refererte til det spesifikke ved denne kunstformens medium. Kunstformen måtte videre eliminere alle virkninger den hadde, eller kunne tenkes å ha, til felles med andre kunstformer. Kunstformen ville dermed bli stående igjen med det unike og ureduserbare for dets medium, det vil si bestanddelene i dets unike kompetanseområde. "Purity" (genrespesifisitet) synes i denne forbindelse å ha vært kvalitetskrav som kunne sikre opprettholdelsen av kunstens høyverdige status. "Purity" kunne videre gi kunstformene uavhengighet. Kunstformen selvkritikk knyttes videre til idèen om kontinuitet, da Greenberg hevder at den modernistiske kunsten har en stilling innen tradisjonens og smakens kontinuitet. Kontinuiteten beror her på, at skapelsen og opplevelsen av kunst alltid har vært kontrollert av de samme normene (normene tilknyttet "taste"), som for øvrig utgjør mediets begrensninger.

Greenberg hevder videre at maleriets selvkritikk startet med Manet rundt 1860, og at selvkritikken ikke var fullført med de abstrakte ekspresjonistene og *Color Field* malerne i 1960. Selvkritikken synes dermed å betegne "avant-garde" kunst i overgangen fra naturalistisk til abstrakt kunst. I denne selvkritiske prosessen, som foregikk gjennom malerisk praksis, måtte maleriet begrense seg til en ren visuell erfaring. Maleriet måtte også fremheve normene som det alltid hadde vært begrenset av, samt undersøke hvor nødvendige de var å beholde. Gjennom selvkritikken ble det tydelig at flatheten var maleriets unike og

ureduserbare egenskap, da dette var den eneste normen maleriet ikke delte med andre kunstformer. Dette gav seg utslag i at maleriet fremhevet flatheten, og fjernet skulpturelle virkninger som gav assosiasjoner til det tredimensjonale rom. Det litterære, og det figurative, kunne derimot beholdes så lenge det ikke skapte slike assosiasjoner. Flatheten måtte imidlertid ikke være absolutt, og ”optical illusion” måtte aksepteres.

Greenbergs mangelfulle beskrivelse av relasjonen mellom kultur, maler og maleri, synes videre å kunne knyttes til den hegelianske tanken om at kunsten uttrykker den utfoldende tidsånden – dog ikke entydig.

KAPITTEL 3: DONALD KUSPITS OPPFATNING AV GREENBERGS TEORI OM "MODERNISM"

I dette kapittelet behandles Donald Kuspits avhandling "Clement Greenberg: Art Critic". Det gis både en redegjørelse for og vurdering av Kuspits oppfatning av Greenbergs teori om "modernism". Da Kuspit innleder sin avhandling med å fremlegge seks påstander om Greenbergs teori, men verken introduserer, eller griper fatt i disse påstandene på en systematisk måte, introduseres først påstandene. Det påpekes videre hvorvidt Kuspit har/ikke har begrunnet dem. Det påvises også hvordan samtlige påstander er knyttet til Kuspits oppfatning om at Greenberg gjennomgående benyttet seg av idéen om kunstens iboende dialektikk i sin kunstkritiske praksis. I denne forbindelse klargjøres samtlige påstander, og det påpekes hvordan Kuspit har begrunnet sine oppfatninger. I de tilfellene hvor Kuspit har referert til "Modernist Painting", eller andre artikler av Greenberg, gjengis Kuspits kildehenvisninger i fotnotene nederst på hver side. Årsaken til dette er, at jeg vil påvise at Kuspits oppfatning av Greenbergs teori om "modernism" ikke bare bygger på innholdet i "Modernist Painting", men også på Greenbergs andre artikler. Til slutt foretas en oppsummering av Kuspits oppfatning av Greenbergs teori om "modernism".

3.1 Seks påstander om Greenbergs teori

Kuspit hevder for det første at Greenbergs teori om "modernism" skal forstås som en oppsummering og kodifikasjon av den moderne kunstens "purist thrust". Kuspit påstår for det andre at teorien er "the backbone" i Greenbergs kunstkritiske praksis. Kuspit synes dermed å mene at Greenberg utførte sin kunstkritiske praksis på en konsistent måte, og at Greenberg har vært konsis i sine uttalelser om "purity":

"He is the designer of modernism, which is the single most important and influential theory of modern art. A summary and codification of that art's purist thrust, modernism is the backbone of Greenberg's practice of art criticism."⁸³

Kuspit hevder for det tredje at Greenberg berettiget sin egen "taste" gjennom teorien om "modernism". Dette fremgår av Kuspits utsagn: "His fame also rests on the theory by which he justified his taste [. . .]."⁸⁴ Kuspit hevder for det fjerde at "self-critical means dialectically

⁸³ Kuspit, 1979, s. 3.

⁸⁴ Kuspit, 1979, s. 5.

self-conscious”.⁸⁵ Denne påstanden er interessant, da Kuspit verken utdyper hva ”dialectically self-conscious” innebærer, eller hvem som er selvkritisk/dialektisk selv-bevisst. Påstanden er videre interessant da Kuspit ikke begrunner den ved å vise til Greenbergs uttalelser i ”Modernist Painting”, hvor begrepet ”self-criticism” er sentralt. Kuspit hevder for det femte at det er en viss sannhet i Calas sitt utsagn om at Greenbergs teori om ”modernism” har en hegeliensk, og ikke en kantiansk, opprinnelse. Dette fremgår av Kusbits utsagn: “Nicholas Calas has noted, with some truth, that Greenberg’s concept of modernism is Hegelian rather than, as Greenberg claims, Kantian in origin.”^{86,87}

I forbindelse med ovenfor nevnte uttalelser har ikke Kuspit spesifisert at han refererer til Greenbergs teori om ”modernism”, slik den står beskrevet i ”Modernist Painting”. At Kuspit refererer til ”Modernist Painting” kommer imidlertid frem da han siterer fra denne artikkelen (dog halve setninger):

“It is Greenberg’s general conception of the “self-critical tendency” in modern art, involving “the use of the characteristic methods of a discipline to criticize the discipline itself”, that generates the greatest animosity to him.”⁸⁸ That is, of all his ideas his concept of modernism has most brought down on him the charge of dogmatic narrowness”.⁸⁹

At Kuspit refererer til ”Modernist Painting”, vises også ved at Kuspit retter kritikk mot Nicholas Calas, som i artikkelen ”The Enterprise of Criticism”⁹⁰ utelukkende konsentrerte seg om innholdet i ”Modernist Painting”. (At Calas utelukkende forholder seg til ”Modernist Painting” kommer ikke bare frem av artikkelens innhold, men også av fotnotene hvor Calas refererer til denne artikkelen). Kusbits kritikk er for øvrig knyttet til Kusbits sjette påstand:

“Calas also points out that modernism is absurd as a general logic of art, since it misses so many of its meanings. But Calas misses Greenberg’s main point. The theory of modernism is not meant to rationalize the development of modern art nor to exhaust all its possibilities of meaning. It is rather concerned to make us conscious of the way a significant work of art actually works. That is, Greenberg does not claim that all art is necessarily “philosophical”, or entirely self-referential, but that what is significant to the art as art, and what we experience in it when we experience it as art, depends upon the logic of its treatment of its medium.”⁹¹

⁸⁵ Kuspit, 1979, s. 18.

⁸⁶ Kusbits fotnote nummer 12 i kapittel 1, med følgende referanse: Nicolas Calas, ”The Enterprise of Criticism”, in *Art in the Age of Risk* (New York, 1968), pp. 139-42. (Kuspit, 1979, s. 186).

⁸⁷ Kuspit, 1979, s. 18.

⁸⁸ Kusbits fotnote nummer 11 i kapittel 1, med følgende referanse: Greenberg, ”Modernist Painting”, in *The New Art*, ed. Gregory Battcock (New York, 1966), p. 101. (Kuspit, 1979, s. 186).

⁸⁹ Kuspit, 1979, s. 18.

⁹⁰ Calas, 1967, s. 9.

⁹¹ Kuspit, 1979, s. 18.

Kuspit hevder i denne forbindelse at Greenbergs teori om "modernism", hans oppfatning av den moderne kunsts selvkritiske tendens, ikke var et forsøk på å gi den moderne kunsts utvikling en logisk forklaring, men Greenbergs bestrebelse på å bevisstgjøre oss hvordan et "significant" kunstverk virker. Kuspit utdyper dette med at Greenberg gjør oss bevisst på, at vår estetiske opplevelse av et "significant" kunstverk er avhengig av hvordan mediet er behandlet. Dette fremgår av Kuspits kritikk av Calas, hvor Kuspit kritiserer Calas for å ha påpekt svakheter ved Greenbergs "teori". I følge Kuspit viser dette, at Calas har oppfattet Greenbergs teori som et forsøk på å gi den moderne kunsts utvikling en logisk forklaring, hvilket er å misforstå Greenberg, da Greenberg utelukkende bestrebet seg på å bevisstgjøre oss hvordan et "significant" kunstverk virker. Kuspit refererer imidlertid ikke til Greenbergs uttalelser i "Modernist Painting" for å støtte opp under sin egen oppfatning av Greenbergs teori, og gir dermed ingen begrunnelse for hvorfor hans egen oppfatning er mer berettiget enn Calas`.

Kuspit utdyper innledningsvis påstanden om at Greenberg gjør oss bevisst på at vår estetiske opplevelse av et "significant" kunstverk er avhengig av hvordan mediet er behandlet:

"The big question here, of course, is whether it is possible to have aesthetic experience that is not culturally conditioned. We will see that Greenberg himself does not think so, although cultural experience is so transformed and generalized in aesthetic experience as to be hardly recognized, at least directly or without interpretation. [. . .] Thus, the "message" of any given art can never be thought of as independent from its "formal facts", as Greenberg calls them. The message is always in dialectical relationship with the medium."⁹²

Kuspit hevder at den estetiske opplevelsen alltid vil være påvirket av kulturelle forhold, men at det kulturelle vil være så transformert og generalisert at det nesten ikke er gjenkjennelig i den estetiske opplevelsen. Da Kuspit videre påpeker, at enhver kunsts "message" ikke kan tenkes som uatskillelig fra dets "formal facts", synes Kuspit å mene at det kulturelle omformes og blir liggende i mediets materiale. Kuspits påstand om, at "the message" står i et dialektisk forhold til mediet, er videre interessant, da dette innebærer at den estetiske opplevelsen av et "significant" kunstverk er en erfaring av spenningsforholdet mellom disse elementene

⁹² Kuspit, 1979, s. 18-19.

3.1.1 Kapitlets videre momenter

Da Kuspit verken har begrunnet de seks påstandene ved å vise til Greenbergs egne uttalelser, eller har spesifisert at han refererer til Greenbergs teori om "modernism" slik den står beskrevet i "Modernist Painting", vil jeg se nærmere på Kuspits avhandling i dens helhet og vurdere om Kuspit har fremlagt tilstrekkelig materiale som støtter opp under hans oppfatning av Greenbergs teori om "modernism". Kuspits påstander vil da bli grepet fatt i på følgende måte:

1. Avsnitt 3.2: Kuspits påstander om at Greenbergs teori om modernism viste konsistensen i hans kunstkritiske praksis, samt at Greenberg berettiget sin egen "taste" gjennom denne teorien, settes i forbindelse med Kuspits oppfatning om at idéen om kunstens iboende dialektikk var sentral gjennom Greenbergs kunstkritiske praksis.
2. Avsnittene 3.3-3.6: Kuspits påstand om at Greenbergs teori om "modernism" skal forstås som en oppsummering og kodifikasjon av den moderne kunstens "purist thrust", blir belyst ved at jeg tar for meg hvordan Kuspit knytter den modernistiske kunsten, med dens selvkritiske modus, til idéen om kunstens dialektiske prosess.
3. Avsnitt 3.7: Kuspits utsagn om et "significant" kunstverk oppsummeres, og jeg tar stilling til Kuspits påstand om at Greenbergs teori om "modernism" var Greenbergs bestrebelse på å bevisstgjøre oss hvordan et "significant" kunstverk virker.
4. Avsnitt 3.8: Med basis i opplysningene forut, tar jeg stilling til Kuspits påstand om at "self-critical means dialectically self-conscious". Det klargjøres hva "dialectically self-conscious" innebærer, samt hvem Kuspit mener er selvkritisk.
5. Avsnitt 3.9: Med basis i opplysningene forut, tar jeg stilling til Kuspits utsagn om, at det er en viss sannhet i Calas` påstand om at Greenbergs teori om "modernism" har en hegeliensk, og ikke en kantiansk, opprinnelse.
6. Avsnitt 3.10: Oppsummering

3.2 Påstander om konsistens og "taste" - kunstens iboende dialektikk

Kuspits påstander om at Greenbergs teori om "modernism" viste konsistensen i hans kunstkritiske praksis⁹³, og at Greenberg berettiget sin egen "taste" gjennom denne teorien⁹⁴, må ses i sammenheng med at Kuspit er overbevist om at Greenberg gjennomgående benyttet

⁹³ "A summary and codification of that art's purist thrust, modernism is the backbone of Greenberg's practice of art criticism". (Kuspit, 1979, s. 3).

⁹⁴ "His fame also rests on the theory by which he justified his taste and specified their significance." (Kuspit, 1979, s. 5).

seg av idéen om kunstens iboende dialektikk i sin kunstkritiske praksis. Dette fremgår av Kuspits utsagn om at Greenbergs kunstkritiske praksis var et forsøk på å forene kunstkritikerens tradisjonelle rolle, hvilket hadde vært å felle en spontan dom (fange kunstverkets partikulære følelse), med kunstfilosofens tradisjonelle rolle, hvilket hadde vært å søke etter generelle idéer om kunst (jeg har understreket viktige momenter):

"This is the trait of the great critic, and Mr. Berenson is one of the greatest of them all. But he is a working critic, not a philosopher of art. Greenberg would like to be both, let it never be said that he is ingenious. Or at least he would like to use a philosophy of art-a set of justified and logically related generalizations regularly arising in the course of aesthetic experience-to clarify and objectify his empirical judgments as a working critic. [. . .] He would take the mystery out of taste or, what is the same thing, he would take the subjectivity out of aesthetic judgments by showing the impurity of sensibility-i.e., by showing the way it could not even begin to function without making certain conceptual assumptions."⁹⁵

"Above all, from Greenberg's point of view, Berenson sees simply two kinds of art, not a dialectic inherent to and determining the possibilities of every art. By understanding Berenson's distinction dialectically Greenberg treats it as more than something that might casually arise in the course of the experience of a particular art. The tension between the illustrative and the decorative is understood as immanent in every art, giving the critic a sure way of understanding the complexities of artistic appearance."⁹⁶

"Greenberg is acutely aware of the problems of reconciling the conventional working critic's pursuit of the work's particular sensation or flavor [sic] with the conventional philosopher of art's pursuit of general ideas about art."⁹⁷

"The new philosophical critic avoids the subjective pitfalls and objective contradictions of the old critic who relied exclusively on his taste. The new critic is also a connoisseur, but above all he must be able to justify his judgments and distinctions coherently-i.e., show the coherence of his point of view."⁹⁸

Bakgrunnen for at jeg vil knytte Kuspits påstand om at Greenbergs teori om "modernism" viste konsistensen i hans kunstkritiske praksis til idéen om kunstens iboende dialektikk, skyldes at Kuspit knytter Greenbergs kunstkritiske praksis (i henhold til første, andre og tredje sitat ovenfor - en kombinasjon av tradisjonell kritikerrolle og kunstfilosof) til en generell, filosofisk idé om kunstens iboende dialektikk. Dette fremgår av andre sitat ovenfor, da Kuspit hevder at Greenberg benyttet seg av Bernard Berensons (tradisjonell kunstkritiker) distinksjon mellom "the illustrative" og "the decorative", men at Greenberg tilførte en dialektisk forståelse av denne distinksjonen. Kuspit spesifiserer ikke hvilken tekst av Berenson han refererer til, men påpeker at den dialektiske oppfatningen medførte at Greenberg ikke oppfattet "the illustrative" og "the decorative" som to kunsttyper, men som elementer i

⁹⁵ Kuspit, 1979, s. 13.

⁹⁶ Kuspit, 1979, s. 16-17.

⁹⁷ Kuspit, 1979, s. 14.

⁹⁸ Kuspit, 1979, s. 17.

kunstens iboende spenning. Kuspit hevder videre at denne iboende spenningen finnes i all kunst, og at den er avgjørende for kunstens muligheter.

Når Kuspits påstand om at Greenberg forsøkte å berettigg sin egen "taste" gjennom teorien om "modernism", kan knyttes til idèen om kunstens iboende dialektikk, skyldes det Kuspits påstand om at Greenbergs kombinasjon av kritikk og filosofi var et forsøk på vise objektiviteten ved "taste". Dette kommer frem av Kuspits utsagn: "In fusing criticism with philosophy, as in his attempt to demonstrate the objectivity of taste [. . .]."⁹⁹ En slik forståelse underbygges av Kuspits påstand om at Greenberg kunne rettferdiggjøre sine dommer gjennom sin filosofiske form for kritikk (se første sitat ovenfor), samt påstanden om at Greenbergs dialektiske forståelse av distinksjonen gav ham en mulighet til å "fjerne" det subjektive elementet, som hadde vært fremtredende hos den tradisjonelle kunstkritikeren (se fjerde sitat ovenfor).

Da Kuspit indirekte knytter idèen om kunstens iboende dialektikk til ovenfor nevnte påstander, gir Kuspit inntrykk av at Greenbergs teori om "modernism", slik den står beskrevet i "Modernist Painting", omhandler kunstens dialektikk. Kuspit begrunner ikke disse påstandene ved å referere til Greenbergs uttalelser i "Modernist Painting", men hevder at Greenbergs artikkel "On the objective grounds of taste" (1972) gir grunnlag for påstanden om at Greenbergs kombinasjon av kritikk og filosofi var et forsøk på å vise objektiviteten i "taste". Dette fremgår av Kuspits referanse til denne artikkelen:

"Greenberg's antagonists implicitly assume that his intellectual justification of the choices of his sensibility is a stopgap measure, rather than what he claims such justification to be, a demonstration of the objective grounds of taste"^{100, 101}

Kuspit viser imidlertid ikke til Greenbergs utsagn i artikkelen for å underbygge påstandene sine, hvilket resulterer i at man ikke kan avgjøre om Kuspits oppfatning er berettiget. Med tanke på Kuspits påstand om at Greenberg berettiget sin egen "taste" gjennom teorien om "modernism", (implisitt teorien, slik den står beskrevet i "Modernist Painting" fra 1960), stiller jeg meg også kritisk til om Greenbergs uttalelser i 1973 kan brukes for å belyse Greenbergs teori fra 1960. Da Kuspit knytter disse artiklene sammen, må dette må ses i

⁹⁹ Kuspit, 1979, s. 12.

¹⁰⁰ Kuspits fotnote nummer 9 i kapittel 1, med følgende referanse: See Greenberg, "Can Taste Be Objective?" Art News 72 (Feb. 1973): 22-23. (Kuspit, 1979, s. 185).

¹⁰¹ Kuspit, 1979, s. 7.

sammenheng med Kuspits oppfatning om at Greenberg utførte sin kunstkritiske praksis på en gjennomført måte uavhengig av tidspunkt. I tråd med dette synes Kuspit å mene at Greenbergs artikler, samlet sett, gir et helhetlig bilde av Greenbergs kunstkritikk.

Det er i denne forbindelse interessant at Kuspit senere i avhandlingen refererer til artikkelen "On the objective grounds of taste", og hevder at "[. . .] the objectivity of taste . . . is probatively demonstrated in and through the presence of a consensus *over time*."¹⁰² "[. . .] The attempt to establish a consensus about an art's quality is an essential determinant of critical judgment for Greenberg."¹⁰³ I henhold til ovenfor nevnte momenter, synes Kuspit å mene at konsensen beror på at alle smaksdommer er knyttet til kunstens iboende dialektikk. Dette spesifiserer Kuspit imidlertid ikke.

3.2.1 Ikke konsis angående kunstens iboende dialektikk

Da Kuspit ikke uttaler seg konsist om hvordan Greenberg benyttet seg av idéen om kunstens iboende dialektikk, skapes usikkerhet angående hvorvidt Kuspits oppfatning av Greenbergs teori om "modernism" er berettiget. Kuspit hevder for det første at Greenberg tilførte en dialektisk forståelse av Berensons distinksjon mellom "the illustrative" og "the decorative" (se avsnitt 3.2, s. 28). Kuspit gir dermed inntrykk av at Greenberg oppfattet denne distinksjonens elementer som bestanddelene i kunstens iboende dialektikk. Kuspit hevder for det andre at Greenberg tydeliggjorde Berensons distinksjon mellom "the illustrative" og "the decorative", ved å bruke distinksjonen mellom "descriptive art" og "abstract art", samt distinksjonen mellom "charming art" og "pure art". Kuspit gir dermed inntrykk av at Greenberg brukte disse benevnelsene på bestanddelene i kunstens iboende dialektikk. Dette fremgår av Kuspits nedenfor nevnte utsagn som han ikke har begrunnet ved å vise til materiale fra verken Greenbergs eller Berensons tekster. Kuspit har heller ikke spesifisert hvilken tekst av Berenson han refererer til.

"It is a conflict between an art responsive to and immersed in the physical medium, and an art essentially if deviously illustrative. The conflict can be traced back to Berenson's "distinction between the illustrative and "decorative" or non-illustrative", which Greenberg clarifies into the distinction between descriptive and abstract art. This in turn leads to his distinction between charming art and pure art [. . .]."¹⁰⁴

¹⁰² Kuspits fotnote nummer 56 i kapittel 6, med følgende referanse: See Greenberg, "Can Taste Be Objective?" Art News 72 (Feb. 1973): 23. (Kuspit, 1979, s. 198).

¹⁰³ Kuspit, 1979, s. 143-144.

¹⁰⁴ Kuspit, 1979, s. 95-96.

Kuspit hevder for det tredje at Greenberg benyttet seg av en generell idé om “dialectical conversion”¹⁰⁵, men begrunner heller ikke denne påstanden ved å vise til Greenbergs tekster:

“In a masterly article on “The Role of Nature in Modern Painting” (1949) there is a footnote (rare in Greenberg) which is an important clue to Greenberg’s way of thinking about art. The footnote introduces the idea of dialectical conversion.”¹⁰⁶

“Part of its impurity is that it is fully comprehensible only through such general ideas as dialectical conversion.”¹⁰⁷

Da Kuspit videre hevder at “For Greenberg, the whole history of art is a matter of dialectical fluctuation between abstraction and representation, a case of the ironical conversion of opposites”¹⁰⁸, synes Kuspit å mene at Greenberg oppfattet kunstens iboende dialektikk som en dialektikk mellom representasjon og abstraksjon. Kuspit fremlegger imidlertid ikke materiale som viser at dette var tilfellet, hvilket innebærer at man heller ikke denne gangen kan avgjøre om Kuspits oppfatning er berettiget.

Til tross for at Kuspits førstnevnte distinksjon mellom “the illustrative” og “the decorative” kan knyttes til Kuspits påstander om at Greenbergs teori om “modernism” viser fastheten i Greenbergs kunstkritiske praksis, og at Greenberg forsøkte å berettigg sin egen “taste” gjennom denne teorien, så synes Kuspit å vektlegge sistnevnte distinksjon mellom representasjon og abstraksjon. Dette fremgår blant annet av Kuspits påstand om at Greenberg kun oppfattet kunsten som “significant” dersom den satte igang, eller bidro til å videreføre, en slik overgang: “An art which does not initiate such a conversion or carry it further-i.e., show it in process-is insignificant for Greenberg.”¹⁰⁹

Kuspit har ikke begrunnet ovenfor nevnte påstander. Dette må ses i sammenheng med at Kuspit allerede i utgangspunktet er overbevist om at man kan forstå Greenbergs tanker om kunst ved å se Greenbergs uttalelser i lys av idéen om “dialectical conversion”. Hvilket grunnlag har så Kuspit for å hevde at dette var tilfellet? Kuspit påpeker for det første at Greenberg fremla idéen om “dialectical conversion” i følgende fotnote, hentet fra “The Role

¹⁰⁵ I Kuspits avhandling synes begrepene “dialectical conversion” og “dialectical fluctuation” å være ensbetydende da Kuspit benytter dem om hverandre.

¹⁰⁶ Kuspit, 1979, s. 20.

¹⁰⁷ Kuspit, 1979, s. 21.

¹⁰⁸ Kuspit, 1979, s. 22-23.

¹⁰⁹ Kuspit, 1979, s. 23.

of Nature in Modern Painting” fra 1949 (Kuspit fører ikke referansekilden direkte til denne fotnoten):

“The process by which Cubism, in pushing naturalism to its ultimate limits and over-emphasizing modeling-which is perhaps the most important means of naturalism in painting-arrived at the antithesis of naturalism, flat abstract art, might be considered a case of “dialectical conversion.”¹¹⁰

Til tross for at denne fotnoten riktig nok introduserer idéen om ”dialectical conversion”, synes Kuspit å ha et svakt grunnlag for å hevde at denne idéen er sentral for å forstå Greenbergs tanker om kunst. Dette fremgår blant annet av Kuspits anmerkninger om hvorfor fotnoten senere ble utelatt da Greenberg gjengav artikkelen i ”Art & Culture”:

”In a masterly article on “The Role of Nature in Modern Painting” (1949) there is a footnote (rare in Greenberg) which is an important clue to Greenberg’s way of thinking about art. The footnote introduces the idea of dialectical conversion. The idea seems remote, because of its abstract character and generalizing sweep, from ordinary experience to the concreteness of the work of art. This is perhaps why Greenberg repressed the footnote in his revision of the article for his book *Art and Culture* (1961). He also may have been repressing his own early Marxist commitment.”¹¹¹

Kuspit hevder i denne forbindelse at fotnoten muligens ble fjernet fordi idéen om ”dialectical conversion” hadde ”abstract character and generalizing sweep” og/eller at Greenberg ønsket å skjule sin tidligere ”Marxist commitment”. Det kan imidlertid tenkes at Greenberg utelot fotnoten da den ikke var sentral.

Følgende sitater bidrar heller ikke til å støtte opp under Kuspits oppfatning om at idéen om ”dialectical conversion” var sentral i Greenbergs kunstkritikk:

“The concept of dialectical conversion also occurs, unnamed but in clearer form, in another article written in 1949. In a discussion of Courbet, Greenberg remarks: “We see once again that by driving a tendency to its farthest extreme-in this case the illusion of the third dimension-one finds oneself abruptly going in the opposite direction.”^{112,113}

“In 1962 the concept is still a part of Greenberg’s thought. He writes of the “dialectic” by which Abstract Expressionism arrives at “homeless representation” as one in which the “ineluctably flat”, pushed to the extreme, becomes unexpectedly representational, as in Jasper John’s flag paintings.^{114,115} “Greenberg usually abbreviates the paradox of dialectical conversion, for him the source of art’s “freshness” and “surprise”, into the union of opposites: “opposites have a way of meeting”¹¹⁶ He

¹¹⁰ Kuspit, 1979, s. 22.

¹¹¹ Kuspit, 1979, s. 20.

¹¹² Kuspits fotnote nummer 6 i kapittel 2, med følgende referanse: Greenberg, ”Art” (Gustave Courbet), *Nation* 168 (Jan. 8, 1949): 51. (Kuspit, 1979, s. 186).

¹¹³ Kuspit, 1979, s. 22.

¹¹⁴ Kuspits fotnote nummer 7 i kapittel 2, med følgende referanse: Greenberg, ”After Abstract Expressionism”, *Art International* 6 (Oct. 1962): 26. (Kuspit, 1979, s. 186).

¹¹⁵ Kuspit, 1979, s. 22.

believes that art in general works dialectically: "It is one of the functions of art to keep contradictions in suspension, unresolved"¹¹⁷ This entitles the artist to "inconsistency". *In nuce*: "Contradictory impulses are at work, and the triumph of art lies-as always-in their reconciliation"^{118,119}

Kuspits sitater indikerer riktig nok, at Greenberg tenkte i form av opposisjoner, men Kuspits form for sitering gjør det vanskelig å skille mellom hva Greenberg selv har sagt, og hva som er Kuspits egen fortolkning av Greenbergs utsagn. På bakgrunn av dette bidrar ikke sitatene til å vise at Kuspits oppfatning er berettiget. Jeg vil videre hevde, at fem artikler (se fotnote nummer 112, 114, 116, 117, 118) ikke gir Kuspit tiltrekkelig grunnlag for å hevde at idéen om "dialectical conversion" er sentral for å forstå Greenbergs tanker om kunst.

Til tross for at Kuspit ikke synes å ha et sterkt grunnlag for å hevde at idéen om "dialectical conversion" er sentral for å forstå Greenbergs tanker om kunst, er Kuspits avhandling basert på antakelsen om at dette er tilfellet. Da samtlige av Kuspits innledende påstander kan knyttes til idéen om kunstens iboende dialektikk, skal vi se nærmere på Kuspits videre uttalelser om den dialektiske prosessen – kjennetegnet av "dialectical conversion".

3.3 Den dialektiske prosessen - kunstnerens kreativitet/bevissthet/selvbevissthet/"taste"

Dette avsnittet vil ta for seg Kuspits utsagn om at Greenberg la vekt på kunstnerens kreativitet, bevissthet, selvbevissthet og "taste" i den dialektiske prosessen. Disse utsagnene er interessante, da de kan bidra til å klargjøre Kuspits innledende påstander om at Greenbergs teori om "modernism" var hans bestrebelse på å bevisstgjøre oss hvordan et "significant" kunstverk virker, samt påstanden om at "self-critical means dialectically self-conscious". Kuspits utsagn er også interessante, da de viser at Kuspit knytter idéen om kunstens dialektikk til Greenbergs teori om "modernism" – slik teorien beskrives i "Modernist Painting".

3.3.1 Kunstnerens kreativitet/bevissthet/selvbevissthet

Ifølge Kuspit la Greenberg vekt på kunstnerens kreativitet, bevissthet og selvbevissthet i den dialektiske prosessen. Dette fremgår av Kuspits nedenfor nevnte utsagn. Kuspit har imidlertid ikke fremlagt materiale fra Greenbergs tekster som støtter opp under påstandene hans.

¹¹⁶ Kuspits fotnote nummer 9 i kapittel 2, med følgende referanse: Greenberg, "Counter-Avant-Garde", *Art International* 15 (May 1971): 16. (Kuspit, 1979, s. 186).

¹¹⁷ Kuspits fotnote nummer 10 i kapittel 2, med følgende referanse: Greenberg, "The Impressionists and Proust", *Nation* 163 (Aug. 31, 1946): 247 (review of *Proust and Painting* by Maurice Chernowitz). (Kuspit, 1979, s. 186).

¹¹⁸ Kuspits fotnote nummer 11 i kapittel 2, med følgende referanse: Greenberg, "David Smith's New Sculpture", *Art International* 8 (May 1964): 37. (Kuspit, 1979, s. 186).

¹¹⁹ Kuspit, 1979, s. 23.

“Dialectical conversion involves, then, a rich sense of the possibilities of art history, but no sense that they are activated by an autonomous logic. Rather, they are recognized and set in motion by an individual artist, i.e., by his personal history, his personal experience of the history of art, and his personal perspective on his world. At the same time, Greenberg has a strong sense of the difficulty of overcoming objective history, cultural as well as artistic. Again, this does not mean that he regards it as predetermined, but rather as a reality which makes itself felt in immediate and personal experience, whether or not we are conscious of its effect. For Greenberg, we had best be, if we are to get the best out of its influence. That is, Greenberg is aware that art is never created *in vacuo* but is always beholden to a past. How that past manifests itself in present art-what power the past is allowed to have-depends upon the consciousness and self-consciousness of the working artist.”¹²⁰

“There is no route decorative abstraction must necessarily travel. Whatever route it takes, however, will be determined in part by the dialectical conversion of known routes, a conversion which begins with a seeming detour: the re-reviewing of past representational art in abstract terms.”¹²¹

“For Greenberg, dialectic works by reason neither of objective historical necessity nor subjective spiritual necessity, but by individual experiential necessity, what might be called the individual’s will to experience. The point is that dialectical process is located in and constitutive of what is in effect the creativity of individual experience, rather than in any kind of universal necessity. For Greenberg, such creativity is particularly evident in modernist art, with its self-critical mode, and in art criticism with its attempt to reconcile sense experience and general ideas. Individual, not general, will matters for Greenberg in art, although the general defines the limitations of the individual. That is, once the dialectical process is underway various kinds of necessity operate to exert pressure on it, to make themselves felt. It is the inevitable pressure of limitations, the pressure to define the terms of the process, which are never arbitrary.”¹²²

Kuspit hevder i denne forbindelse at ”dialectical conversion” fører med seg en rik oppfatning av kunsthistoriens muligheter, og at det er kunstneren som gjenkjenner og aktiverer kunsthistoriens muligheter. Sett i sammenheng med tidligere momenter sikter Kuspit trolig til kunstens muligheter mellom abstraksjon og representasjon. Sitat nummer to ovenfor støtter også opp under dette. Kuspit hevder videre at det er kunstnerens personlige historie; både kunstnerens personlige erfaring av kunsthistorien, samt kunstnerens personlige perspektiv på kunstnerens verden/kultur, som gjør det mulig for ham/henne å gjenkjenne og aktivere disse mulighetene. I henhold til dette synes Kuspits påstand om at kunstnerens bevissthet, samt selvbevissthet, avgjør hvilket preg fortiden setter på kunsten, å innebære at kunstneren både må være seg bevisst betydningen av kunsten forut for hans egen, samt betydningen av egne verdslige/kulturelle erfaringer. Dette for å kunne avgjøre hvilket preg disse elementene skal sette på kunsten.

Interessant i denne sammenheng er Kuspits påstand om at dialektikken virker på grunn av ”individual experiential necessity”, hvilket innebærer at dialektikken virker på grunn av individets vilje til å erfare, samt påstanden om at den dialektiske prosessen både er lokalisert i,

¹²⁰ Kuspit, 1979, s. 24-25.

¹²¹ Kuspit, 1979, s. 28.

¹²² Kuspit, 1979, s. 29.

og utgjør, kreativiteten som stammer fra den individuelle erfaringen. Ut fra ovenfor nevnte momenter, synes kunstnerens kreativitet å bero på både kunstnerens individuelle erfaring av kunsthistorien, samt kunstnerens erfaringer tilknyttet den kulturelle verdenen han/hun lever i. Kuspits påstand om at denne formen for kreativitet er særskilt fremtredende i den modernistiske kunsten, med dens selvkritiske modus, er videre interessant. Dette viser ikke bare at Kuspit knytter idéen om kunstens dialektikk til Greenbergs teori om "modernism" (slik teorien beskrives i "Modernist Painting"), men også at Kuspit legger vekt på kunstneren som en bevisst og selvbevisst aktør i kunstens selvkritikk. Sistnevnte moment kommer frem, da Kuspit hevder at kunstnerens bevissthet, samt selvbevissthet, avgjør hvilket preg fortiden får på kunsten. Kuspits utsagn om at Greenberg utelukkende vektlegger betydningen av individuell vilje i kunsten, støtter opp under dette. Kuspit påpeker dog at "det generelle" definerer individets begrensinger. Det "generelle" synes her å være identisk med "objektiv historisk nødvendighet", hvilket i henhold til førstnevnte sitat ovenfor kan være av kulturell eller kunstnerisk karakter. Kuspit har imidlertid ikke fremlagt materiale, fra "Modernist Painting" eller andre artikler, som viser at hans oppfatning stemmer overens med Greenbergs egne uttalelser. Det er derfor uvisst om Kuspits oppfatning er berettiget.

3.3.2 Kunstnerens kreativitet, "taste" og bevissthet - kritikerens "taste"

I følge Kuspit mente Greenberg at det var en gjensidighet mellom kreativitet og "taste or criticism", samt at den modernistiske kunstens selvkritiske tendens uttrykte seg gjennom den kritiske bruken av "taste". (Kuspit kommer i denne forbindelse med den ubegrunnede påstanden om, at Greenberg hentet idéen om gjensidighet mellom "taste or criticism" og kreativitet, fra T.S. Eliot). Dette fremgår av Kuspits følgende uttalelse:

"For Greenberg, not spiritual feeling but feeling for history is essential to artistic thought as well as to criticism. A feeling for the history of the use of the medium is essential to taste. Such feeling concerns a sense of the way one artist has criticized another's use of the medium, and the progress of such reductionist criticism promotes the articulation of the medium as a phenomenon in itself. Thus the artist as well as the critic needs taste, if art is to develop. Taste is as essential to artistic creation as are paint and surface, for without the critical use of taste there will be no significant use of artistic means. The reciprocity of taste or criticism and creativity is an idea Greenberg borrows from T. S. Eliot who thinks [. . .]¹²³ For Greenberg, this translates into the view that "the essence of Modernism lies ... in the use of the characteristic methods of a discipline to criticize the discipline itself." Modernism is "the

¹²³ "it is fatuous to say that criticism is for the sake of "creation" or creation for the sake of criticism. It is also fatuous to assume that there are ages of criticism and ages of creativeness, as if by plunging ourselves into intellectual darkness we were in better hopes of finding spiritual light. The two directions of sensibility are complementary; and as sensibility is rare, unpopular, and desirable, it is to be expected that the critic and the creative artist should frequently be the same person." Dette utsagnet knyttet Kuspit til footnote nummer 30, med følgende referanse: T. S. Eliot, "The Perfect Critic", in *The Sacred Wood* (London, 1920), p. 96. (Kuspit, 1979, s. 197).

intensification, almost the exacerbation, of this self-critical tendency that began with the philosopher Kant.”¹²⁴ In art, this tendency expresses itself through the critical use of taste—a tautology, since Greenberg considers taste inherently critical.”¹²⁵

Da Kuspit hevder at både kunstneren og kritikeren må være i besittelse av ”taste”, dersom kunsten skal utvikle seg, synes Kuspit å sikte til både kritikerens og kunstnerens kritiske bruk av ”taste”. Angående kunstnerens rolle, hevder Kuspit at ”taste” er like essensiell som maling og overflate for den kunstneriske skapelsen, da kunstneren ikke kunne brukt de kunstneriske midlene på en ”significant” måte, dersom han/hun ikke var i besittelse av ”taste”. Kuspit hevder videre at ”taste” er en iboende kritisk evne, samt at ”taste” innebærer å ha en følelse for den historiske bruken av mediet – ”a sense” av hvordan en kunstner har kritisert en annens bruk av mediet. Ser man sistnevnte utsagn i tilknytning til Kuspits påstander om at kunstens selvkritiske tendens uttrykker seg gjennom den kritiske bruken av ”taste”, og at denne formen for ”reductionist criticism” førte til artikuleringen av mediet som et fenomen i seg selv, synes ”significant” å innebære at kunstnerens eget bidrag er en kritikk av en annens bruk av mediet. I dette tilfellet utdyper ikke Kuspit kritikerens rolle i kunstens selvkritikk, men i henhold til Kuspits utsagn: ”[. . .] criticism, which is concerned only to understand how art is concretely made, and to help it be well made.”¹²⁶, kan Kuspit tolkes dit hen at kritikeren trenger ”taste” for å hjelpe kunsten i å bli bra utført. Hvordan denne hjelpen foregår, utdyper Kuspit imidlertid ikke.

Kuspit utdyper heller ikke hvordan det å ha ”a sense” av hvordan en kunstner har kritisert en annens bruk av mediet, eller en følelse for den historiske bruken av mediet, er essensielt for kunstnerisk tenkning. ”A sense” synes dog å være identisk med ”en følelse”. Sett i sammenheng med Kuspits utsagn om at kunstens selvkritikk ble utført gjennom kunstnerens og kritikerens kritiske bruk av ”taste”, viser dette at Kuspit ikke knytter ”taste” til en kritikk basert på fornuft. Følgende utsagn støtter også opp under dette, da Kuspit ikke knytter ”taste” til ”fornuftsslutning” eller ”betenkning”, men til det automatiske/umiddelbare:

”Taste is ”proof” of mind’s transcendental power, however much, like artistic creation, it is ”ungovernable” in practice, ”reflexive, automatic, immediate, not arrived at in the least through willing or determination or reasoning”^{127,128}

¹²⁴ Kuspits fotnote nummer 31 i kapittel 6, med følgende referanse: Greenberg, ”Modernist Painting”, in *The New Art: A Critical Anthology*, ed. Gregory Battcock (New York, 1966), p. 101. (Kuspit, 1979, s. 197).

¹²⁵ Kuspit, 1979, s. 136.

¹²⁶ Kuspit, 1979, s. 126.

¹²⁷ Kuspits fotnote nummer 61 i kapittel 6, med følgende referanse: Greenberg, ”Problems of Criticism: Complaints of an Art Critic”, p. 38. (Kuspit, 1979, s. 199).

¹²⁸ Kuspit, 1979, s. 147.

Kuspits oppfatning om at begrepet "self-criticism" refererer til kritikeren, synes å bero på at Kuspit setter utsagnet om modernismens selvkritikk i sammenheng med uttalelsen om at den selvkritiske tendensen begynte med Kant. Kuspit synes i denne forbindelse å ha oppfattet Kant som kritiker, og ikke som aktør i filosofiens selvkritikk. Når Kuspit hevder at begrepet handler om kunstneren, synes han forståelse derimot å bero på at han har oppfattet Greenbergs overføring av modernismens selvkritikk til kunstens selvkritikk, som en tautologi. Kuspit påpeker at dette er en tautologi, da Greenberg anser "taste" som iboende kritisk. Da Kuspit ikke utdyper Kants form for kritikk, er det imidlertid uklart hvorfor dette er en tautologi. Kuspit begrunner sin oppfatning ved å vise til enkeltsetninger fra "Modernist Painting", men disse løsrevne enkeltsetningene støtter ikke opp under Kuspits påstander.

Kuspit begrunner ikke påstanden om at den modernistiske kunstens selvkritiske tendens uttrykker seg gjennom kunstnerens kritiske bruk av "taste" ved å vise til andre uttalelser i "Modernist Painting". Kuspit viser derimot til følgende sitat, hentet fra Greenbergs artikkel "Counter-Avant-Garde"¹²⁹:

"The superior artist acquires his ambition from, among other things, the experience of his taste, his own taste. No artist is known-at least not where the evidence is clear enough-to have arrived at important art without having effectively assimilated the best new art of the moment, or moments, just before his own. Only as he grasps the expanded expectations created by this best new art does he become able to surprise and challenge them in his own turn."¹³⁰

Da Kuspit hevder at begge artiklene støtter opp under hans tolkning av begrepet "self-criticism", og i denne forbindelse betydningen av "taste", synes Kuspit å mene at Greenberg har vært konsis i sine uttalelser. Ovenfor nevnte sitat støtter riktignok opp under Kuspits oppfatning om at kunstnerens "taste", (for Greenberg), innebar å ha "a sense" av hvordan en kunstner har kritisert en annens bruk av mediet, samt at "taste" gjorde det mulig for kunstneren å gi et betydningsfullt bidrag til kunstens utvikling. Da Kuspit ikke fremlegger materiale fra "Modernist Painting" som viser at hans oppfatning er berettiget, er det imidlertid umulig å slå fast om Greenberg var konsis i sine uttalelser.

Kuspit synes videre å mene at Greenberg tilla kunstnerens "taste" en særdeles viktig rolle i kunstens selvkritikk. Dette fremgår av Kuspits utsagn om at selvkritikken vil feile, dersom de

¹²⁹ Tilknyttet sitatet var Kuspits fotnote nummer 32 i kapittel 6, med følgende referanse: Greenberg, "Counter-Avant-Garde, Art International 15 (May 1971): 18. (Kuspit, 1979, s. 197).

¹³⁰ Kuspit, 1979, s. 136-137.

moderne kunstnerne blir provinsielle henimot sivilisasjonens fortid (jeg har understreket vesentlige momenter):

“Greenberg does not want modern artists to become “provincial towards the past art of our civilization”, for it would lead to a “failure of self-criticism”. The “inverted historical provincialism of the “modern” threatens the future of his art by limiting its resources. What seems at times an emphasis on historical necessity, in the form of a demonstration of continuity with the past, is Greenberg’s way of reminding the modern that his art is not self-created and utterly original or unique but historically conditioned, more profoundly than he knows or cares to admit. The sooner the working artist understands himself the more he can sound his own depths, discover his own possibilities. Greenberg then does not know where history is going but he knows that where it goes will be determined in part by a dialectical response to given art.”¹³¹

I henhold til ovenfor nevnte momenter, kan Kuspit trolig forstås dit hen at det er kunstnerens manglende følelse for den historiske bruken av mediet, som vil føre til at selvkritikken feiler. Det må her påpekes at Kuspit nok en gang fremhever, at kunstnerens selvbevissthet (tidligere nevnt i avsnitt 3.3.1) er avgjørende for kunstens ”dialectical conversion”. Først når kunstneren forstår seg selv, og oppdager sine egne muligheter, mener Kuspit at det vil være mulig for kunstneren å gi en dialektisk respons til den eksisterende kunsten. Kuspit begrunner imidlertid ikke disse påstandene ved å vise til Greenbergs egne uttalelser.

Hittil er det fokusert på hvilken betydning Kuspit mener at kunstnerens kreativitet, ”taste”, bevissthet og selvbevissthet har for den dialektiske prosessen. I de neste avnittene vil jeg se nærmere på Kuspits oppfatning av hva Greenberg mente var karakteristisk for kunsten og den estetiske opplevelsen, samt Kuspits oppfatning av ”purity” (og kritikk av andre teoretikeres tolkninger av ”purity/purification”). Dette er interessant, da Kuspits utsagn kan bidra til å klargjøre Kuspits innledende påstander om at Greenbergs teori om ”modernism” var hans bestrebelse på å bevisstgjøre oss hvordan et ”significant” kunstverk virker, samt påstanden om at ”self-critical means dialectically self-conscious”. Før det gripes fatt i ovenfor nevnte momenter behandles Kuspits utsagn om at ”dialectical conversion” vises i kunstverkets ”unity”. Dette skyldes at Kuspits oppfatning av disse momentene bygger videre på denne tanken.

3.4 ”Dialectical conversion” vises i kunstverkets ”unity”

I følge Kuspit mente Greenberg at ”dialectical conversion” vises i kunstverkets ”unity”. Dette fremgår av Kuspits utsagn: “Dialectical conversion works itself out in terms of “the unity and

¹³¹ Kuspit, 1979, s. 26.

completeness of single works” of art for Greenberg.”¹³² Kuspit hevder videre at Greenberg oppfattet ”unity” som det eneste sentrale i kunsten, hvilket fremgår av Kuspits utsagn: ”Unity is, then, the be-all and end-all of art for Greenberg.”¹³³ Følgende utsagn er i denne forbindelse interessant:

“In a sense, dialectical conversion demonstrates the urge to unity within a situation of dichotomies (such as those Wölfflin posits), but with a sense that the unity revives the vitality of the terms of the contradiction, which seemed set in their ways. That is, conversion shows the continued viability of the terms of the dialectic, but now by reason of their connection or harmony rather than disjunction or opposition.”¹³⁴

I henhold til dette utsagnet synes ”unity” å innebære en harmoni mellom dialektikkens elementer (i henhold til opplysningene forut - elementene representasjon og abstraksjon). Dette kommer frem, dersom man ser Kuspits ovenfor nevnte utsagn i sammenheng med uttalelsen om at ”dialectical conversion” viser den kontinuerlige levedyktigheten til dialektikkens vilkår, men nå i form av harmoni og ikke opposisjon.

Til tross for at Kuspit refererer til flere av Greenbergs artikler (se eksempelvis fotnote nummer 135-140, samt 142) for å støtte opp under ovenfor nevnte påstander, har ikke Kuspit fremlagt materiale som viser at hans oppfatninger er berettiget:

”Dialectical conversion works itself out in terms of “the unity and completeness of single works” of art for Greenberg.¹³⁵ Unity is “the first requirement of a work of art and, as he says quoting Max J. Friedländer, the “sure sign of originality”.¹³⁶ Greenberg speaks of “reassuring unity . . . that final exhilaration which is the most precious thing in art’s gift.”¹³⁷ For Greenberg, we “feel and judge” the work of art “in terms of its over-all unity”; its “quality” is a function of its existence “as a whole”.¹³⁸ As he said in an interview, what he looks for in any kind of work is “that instantaneous unity”.¹³⁹ Greenberg acknowledges many “principles of unity” in the history of art, but he singles out Cubism as “that purest and most unified of all art styles since Tiepolo and Watteau”.¹⁴⁰ In a sense, Greenberg’s

¹³² Kuspit, 1979, s. 30.

¹³³ Kuspit, 1979, s. 32.

¹³⁴ Kuspit, 1979, s. 24.

¹³⁵ Kuspits fotnote nummer 1 i kapittel 3, med følgende referanse: Greenberg, ”Jacques Lipchitz”, in *Art & Culture* (Boston, 1961); paperback ed., Boston, 1965), p. 105. (Kuspit, 1979, s. 187).

¹³⁶ Kuspits fotnote nummer 2 i kapittel 3, med følgende referanse: Greenberg, ”Van Gogh and Maurer”, *Partisan Review* 17 (Feb. 1950): 171. (Kuspit, 1979, s. 187).

¹³⁷ Kuspits fotnote nummer 3 i kapittel 3, med følgende referanse: Greenberg, ”Soutine”, in *Art and Culture*, p. 117. (Kuspit, 1979, s. 187).

¹³⁸ Kuspits fotnote nummer 4 i kapittel 3, med følgende referanse: Greenberg, ”Abstract, Representational, and So Forth”, *Art and Culture*, pp. 137, 134. (Kuspit, 1979, s. 187).

¹³⁹ Kuspits fotnote nummer 5 i kapittel 3, med følgende referanse: James Faure Walker, ”Clement Greenberg interviewed”, *Art Scribe*, No. 10 (Jan. 1978), p. 20. (Kuspit, 1979, s. 187).

¹⁴⁰ Kuspits fotnote nummer 6 i kapittel 3, med følgende referanse: Greenberg, ”The Role of Nature in Modern Painting”, *Partisan Review* 16, (Jan. 1949): 78. (Kuspit, 1979, s. 187).

career is an attempt to justify the preeminence of Cubism as *the* modern style with which an artist must "make a real contact".¹⁴¹

"In fact, art sacrifices natural outer expression for abstract inner expression; art's unity is thus of necessity dramatic or dialectical. [. . .] The key to unity in art is the tension within it, and the importance of modern art is that its unity is based on a new kind of tension. "As in the case with almost all post-cubist painting of any real originality, it is the tension inherent in the constructed, re-created flatness of the surface that produces the strength of . . . art."^{142,143}

Enkelte av Kuspits sitater indikerer riktig nok at Greenberg la vekt på et verks "unity". Til tross for dette støtter ingen av sitatene opp under Kuspits påstand om at "unity" var "the be-all and end-all of art" for Greenberg, og heller ikke påstanden om at Greenberg oppfattet "unity" som et resultat av "dialectical conversion". Årsaken til dette er, at Kuspits form for sitering gjør det vanskelig å skille mellom hva som er Greenbergs egne uttalelser, og hva som er Kuspits fortolkninger av disse uttalelsene.

Da tanken om at "dialectical conversion" vises i kunstverkets "unity" ligger til grunn for Kuspits oppfatning av hva Greenberg mente var karakteristisk for kunsten og den estetiske opplevelsen, samt Kuspits oppfatning av "purity" (og kritikk av andre teoretikeres tolkninger av "purity/purification"), er det interessant å undersøke om Kuspit har fremlagt materiale som viser at hans tolkninger av disse tre momentene er berettiget.

3.5 Karakteristisk for kunsten og den estetiske opplevelsen

Kuspits oppfatning av hva Greenberg mente var karakteristisk for kunsten og den estetiske opplevelsen fremgår av følgende utsagn:

"By making the medium the object of his diversity of emotion the artist generates a singular emotivity, which reverberates through the unity of the medium. To the extent that he controls the medium he seems to control his emotion, distilling its essence from its diversity. It is this distillation that is received by the antennae of the critic in aesthetic experience. It is the exalted emotion that Greenberg regards as characteristic of art. But Greenberg never forgets that such exaltation has its source in natural temperament, and without the resistances of temperament significant emotion is not aroused."¹⁴⁴

"Temperament is another kind of resistant matter that art must respect but overcome; it ignores such matter at its peril. Hofmann, because he does not dramatize his temperament or, what is the same thing, establish himself in dialectical relationship with it, "surrenders himself too unreservedly to the medium—that is, to spontaneity." This observation acquires greater importance when we view it in light of Greenberg's modernism, which we now see does not mean that the medium alone is of importance in art. It is what is done to the medium that matters, what is made to reverberate with-what kind and quality of resistant matter, personal and wordly, that is brought to bear on it, and what kind and quality

¹⁴¹ Kuspit, 1979, s. 30-31.

¹⁴² Kuspits fotnote nummer 16 i kapittel 3, med følgende referanse: Greenberg, "Art" (Jean Dubuffet, Jackson Pollock), Nation 164 (Feb. 1, 1947): 137. (Kuspit, 1979, s. 187).

¹⁴³ Kuspit, 1979, s. 32.

¹⁴⁴ Kuspit, 1979, s. 36-37.

of spontaneity or intention it brings to bear on matter. The medium is the matter of art which is in dialectical tension with the matter of the life-world, and it is in the artist's handling of the medium that we see his intention toward the life-world, and his ability to triumph over it.

In general, Greenberg thinks that art is "the only field of meaningful achievement left"¹⁴⁵ because it is the only field which makes a determined effort to triumph over the resistant matter of life-things and feelings-by unifying them stylistically."¹⁴⁶

"But the need for artistic unity is deep and general for Greenberg. [. . .] To unify artistically overcomes and brings under control, if only in consciousness resistant reality, whether the inner reality of emotion or the conditions of outer reality."¹⁴⁷

"In general, emotion expresses itself indirectly through created form rather than directly through reality or its illusion. Thus the form's unconscious or preconscious effect is simultaneous with yet not coincidental with its literal effect."¹⁴⁸

I følge Kuspit mente ikke Greenberg at det karakteristiske for kunsten var selve mediet, men derimot den opphøyde følelsen som blir liggende i verket etter at kunstneren har bearbeidet mediet og skapt "unity". Kuspit utdyper dette med at kunstneren, gjennom sin bearbeidelse av mediet, omdanner sitt eget mangfold av følelser til en essensiell/opphøyd følelse, og at det er denne opphøyde følelsen som fanges opp av kritikerens antenner i den estetiske opplevelsen. I henhold til sistnevnte sitat er dette ikke en emosjonell effekt, men en bokstavelig effekt. Kuspit påpeker også at "unity" både innebærer at kunstneren har fått kontroll over mediet, samt kontroll over egne følelser og ytre forhold. Kuspit utdyper dette med at kontroll på sistnevnte områder innebærer at kunstneren har fått ordnet dem i sin bevissthet (se tredje sitat ovenfor). Da Kuspit videre hevder at det er en dialektisk spenning mellom kunstens materiale (mediet) og livsverdenens motstandsmateriale (følelser og ting), synes "unity" å innebære at spenningen har blitt omformet til harmoni. Kuspit påpeker også at kunstneren må stille seg i et dialektisk forhold til sitt eget temperament (et annet motstandsmateriale), og ikke overgi seg spontant til mediet, dersom "unity" skal kunne skapes. Da Kuspit hevder at livsverdenens materiale er et motstandsmateriale, kan dette forstås dit hen at kunstnerens medbrakte "livsmateriale" motsetter seg hans/hennes bestrebelser på å omdanne egne følelser til en opphøyd følelse i mediet. Kuspits utsagn om at det er i kunstnerens bearbeidelse av mediet man ser kunstnerens intensjon henimot livsverdenen, samt hans evne til å triumfere over den, støtter opp under dette.

Da Kuspit knytter den opphøyde følelsen til mediet, synes Kuspit å mene at den opphøyde følelsen er uatskillelig fra kunstverkets materielle uttrykk. Dette fremgår av Kuspits uttalelser

¹⁴⁵ Kuspits fotnote nummer 31 i kapittel 3, med følgende referanse: Greenberg, "The Art of Delacroix", p. 617. (Kuspit, 1979, s. 188)

¹⁴⁶ Kuspit, 1979, s. 37.

¹⁴⁷ Kuspit, 1979, s. 33.

¹⁴⁸ Kuspit, 1979, s. 127.

om at den opphøyde følelsen gir gjenklang i mediets "unity" (se første sitat ovenfor), samt at "unity" ligger i de visuelle fakta (se andre sitat ovenfor). Dette utdyper Kuspits innledende påstander om at opplevelsen av et "significant" kunstverks "message" (det kulturelle) er uatskillelig fra opplevelsen av dets "formal facts" (se avsnitt 3.1, s. 36). På grunn av Kuspits manglende begrunnelser, bidrar imidlertid ikke ovenfor nevnte utsagn til å støtte opp under Kuspits påstand om at Greenbergs teori om "modernism" var et forsøk på å bevisstgjøre oss hvordan et "significant" kunstverk virker. Det må her legges vekt på at Kuspit ikke refererer til "Modernist Painting", samt at Kuspits referanse til Greenbergs artikkel "The Art of Delacroix" (se fotnote 145) er lite illustrerende. Angående sistnevnte moment er det Kuspits form for sitering som gjør det vanskelig å skille mellom hva Greenberg selv har sagt, og hva som er Kuspits fortolkning av disse utsagnene. Med tanke på Kuspits manglende begrunnelser er det interessant, at Kuspits oppfatning av "purity" og "pure art" bygger videre på tankene om at kunstverkets virkning er knyttet til mediet og den opphøyde følelsen som blir liggende der.

3.6 Kuspits oppfatning av "purity"

Kuspits nedenfor nevnte utsagn viser at hans oppfatning av "purity" og "pure art" bygger videre på tankene om at kunstverkets virkning er knyttet til mediet og den opphøyde følelsen som blir liggende der. Kuspit har imidlertid ikke fremlagt materiale som underbygger påstandene hans.

"Objects come and go in experience, but the emotions they generate remain, and remind us, if not of the objects, then of their effect on us. In a sense, abstract art deals with this emotional residue of experience. Pure art begins, as Greenberg insists, not only with the medium, but with this emotional residue. Pure art is about the literalness of both, or the way both can be made concrete, or, more exactly, the way their reciprocity makes each explicit. [. . .] Purity is an effort to make explicit implicit emotion without creating a literary illusion about it. And it is also the effort to make explicit the implicit medium of an art by charging it with emotion. [. . .]

To sum up this line of thought, for Greenberg the affirmation of the medium is inseparable from the affirmation of emotion [. . .] When art depicted objects, emotion generated by the artist's response to them clung to the objects, charging them with a power beyond themselves. Similarly, the abstract forms which are the substance of modern art are also charged with emotion, also exist temperamentally."¹⁴⁹

Kuspit hevder at Greenberg insisterte på at "pure art" ikke bare begynner med mediet, men også med en emosjonell rest, som igjen er et produkt av kunstnerens/vår opplevelse av objekter. Kuspit påpeker i denne forbindelse at objektene skaper følelser som blir liggende i oss selv om objektene forsvinner. Kuspit hevder videre at "pure art" handler om å gjøre både

¹⁴⁹ Kuspit, 1979, s. 46-47.

mediet, og den emosjonelle resten, konkret/bokstavelig. Kuspit påstår også at "purity" medfører at den implisitte følelsen (trolig kunstnerens følelse, men dette kommer ikke klart frem) blir eksplisitt, uten at det skapes en litterær illusjon, mens kunstformens implisitte medium blir tydeliggjort ved at mediet lades med følelser. Dette leder frem til Kuspits påstand om at opplevelsen av mediet er uatskillelig fra opplevelsen av den emosjonelle resten.

3.6.1 Kritikk av Nicholas Calas` tolkning av "purity"

Kuspit retter følgende kritikk mot Calas` uttalelser om "purification" i artikkelen "The Enterprise of Criticism":

"Nicholas Calas understands abstraction mechanically because he forgets or does not want to accept its emotional or personal component: "Why does the technique of purification of painting or sculpture have to possess a self any more than does the technique of purification of metals or liquids?"¹⁵⁰ Purification is not a technique but a process, and the tension innate to it is symbolic of the emotional tension innate to life, which is why the tension of the process rather than its resolution becomes explicit. In the purification of metals or liquids it is the end product that matters, whereas in the purification of painting or sculpture it is the sense of self generated by the irreducible tension of the process that matters."¹⁵¹

I følge Kuspit viser Calas` kritiske bemerkning om hvorfor "the technique of purification" trengte et "selv", at Calas har ignorert den emosjonelle bestanddelen som ligger til grunn for Greenbergs oppfatning av "purity". Kuspit påpeker videre at "purification" ikke er en teknikk, men en prosess med en emosjonell spenning, som igjen symboliserer livets iboende emosjonelle spenning. Kuspit hevder også at denne prosessen fører til økt selvbevissthet, men spesifiserer ikke hvem som får økt selvbevissthet. Med tanke på Kuspits uttalelser om at "unity" medførte at kunstneren fikk orden på egne følelser og ytre forhold i sin bevissthet (se avsnitt 3.5, s. 51), er det dog sannsynlig at Kuspit sikter til kunstnerens økte selvbevissthet. Kuspit begrunner imidlertid ikke sin oppfatning ved å vise til Greenbergs uttalelser i "Modernist Painting". Dette innebærer at Kuspit ikke fremlegger materiale som viser at hans egen oppfatning av Greenbergs teori er mer berettiget enn den Calas har fremlagt.

3.7 Påstand – bevisstgjøre oss hvordan et "significant" kunstverk virker

I henhold til utsagnene forut mener Kuspit at et "significant" kunstverks virkning er knyttet til hvordan kunstneren har behandlet mediet. Kuspit hevder innledningsvis, at opplevelsen av et "significant" kunstverks "message" er uadskillelig fra dets "formal facts", hvilket synes å innebære at det kulturelle har blitt omformet og liggende i mediets materiale (se avsnitt 3.1, s.

¹⁵⁰ Kuspits fotnote nummer 45 i kapittel 3, med følgende referanse: Nicolas Calas, "The Enterprise of Criticism", in *Art in the Age of Risk* (New York, 1968), p. 141. (Kuspit, 1979, s. 188)

¹⁵¹ Kuspit, 1979, s. 47-48.

36). Dette utsagnet må ses i sammenheng med Kuspits utsagn om at kunstneren, gjennom sin bearbeidelse av mediet, omformer sitt eget mangfold av følelser (emosjonelle rester, som er et resultat av kunstnerens erfaring av objekter) til en opphøyd følelse i kunstverkets "unity" (se avsnitt 3.5, s. 51). Kuspit synes dermed å mene at det kulturelle blir til emosjonelle rester hos kunstneren, og at opplevelsen av det kulturelle (emosjonell rest) blir uadskillelig fra opplevelsen av mediet ved at det dannes en opphøyd følelse i mediet.

Kuspit hevder videre at kunstneren må ha "taste" for å kunne bruke de kunstneriske midlene på en "significant" måte (se avsnitt 3.3.2, s. 45-46). I henhold til Kuspits utsagn om "taste", innebærer dette at kunstnerens bidrag er en kritikk av en annen kunstners bruk av mediet. Disse uttalelsene må ses i sammenheng med Kuspits utsagn om at "significant" kunst må sette i gang, eller bidra til å videreføre, en "dialectical conversion" mellom representasjon og abstraksjon (se avsnitt 3.2.1, s. 41). Kuspit synes dermed å mene at kunstnerens kritikk av en annen kunstners bruk av mediet setter i gang, eller viderefører, den dialektiske overgangen mellom representasjon og abstraksjon. I tråd med dette vil et "significant" kunstverks virkning være knyttet til et spenningsforhold mellom representasjon og abstraksjon. Kuspit har imidlertid ikke fremlagt materiale som støtter opp under disse utsagnene, hvilket innebærer at Kuspit ikke har underbygd sin påstand om at Greenbergs teori om "modernism" var hans bestrebelse på å bevisstgjøre oss hvordan et "significant" kunstverk virker¹⁵².

3.8 Påstand - "self-critical means dialectically self-conscious"

Hva innebærer Kuspits påstand om at "self-critical means dialectically self-conscious"¹⁵³, og hvem refererer utsagnet til? Kuspit gir ikke et entydig inntrykk av hvem som er dialektisk selvbevisst. Utsagnene i avsnittene forut indikerer på den ene siden at Kuspit oppfatter kunstneren som selvkritisk/dialektisk selv-bevisst. Dette fremgår blant annet av Kuspits utsagn om at kunstnerens bevissthet, samt selvbevissthet, avgjør hvilket preg fortiden (kunstnerisk og kulturell realitet) setter på kunsten (se avsnitt 3.3.1, s. 44), samt Kuspits utsagn om at kunstneren må bli bevisst seg selv og sine muligheter, dersom han skal kunne gi en dialektisk respons til den eksisterende kunsten (se avsnitt 3.3.2, s. 48). Kuspits utsagn om

¹⁵² Jeg har innledningsvis påpekt at denne påstanden kommer frem av Kuspits følgende utsagn: "Calas also points out that modernism is absurd as a general logic of art, since it misses so many of its meanings. But Calas misses Greenberg's main point. The theory of modernism is not meant to rationalize the development of modern art nor to exhaust all its possibilities of meaning. It is rather concerned to make us conscious of the way a significant work of art actually works. That is, Greenberg does not claim that all art is necessarily "philosophical", or entirely self-referential, but that what is significant to the art as art, and what we experience in it when we experience it as art, depends upon the logic of its treatment of its medium." (Kuspit, 1979, s. 18).

¹⁵³ Kuspit, 1979, s. 18.

at "unity" i kunstverket innebærer at kunstneren har fått kontroll over mediet, samt kontroll over egne følelser og ytre forhold – kontroll i den forstand at kunstneren har fått ordnet dem i sin bevissthet (se avsnitt 3.5, s. 51), støtter også opp under dette. Likeledes gjør Kuspits utsagn om at kunstneren må stille seg i et dialektisk forhold til sitt eget temperament for at "unity" skal kunne skapes (se avsnitt 3.5, s. 51).

Kuspit gir på den andre siden inntrykk av at det er kritikeren som er dialektisk selvbevisst, hvilket fremgår av Kuspits uttalelse om at Greenberg er opptatt av å etablere "a body of good taste" ved å gjøre "taste" historisk og dialektisk selvbevisst:

"Taste is the instrument of such sensibility, an instrument to be refined and matured with empirical practice. But its use is never to be taken for granted by Greenberg, although he is concerned to establish a "body of good taste." This can be done by making taste historically, and so ultimately dialectically, self-conscious."¹⁵⁴

I tråd med Kuspits påstand om at både kunstneren og kritikeren trenger "taste", dersom kunsten skal utvikle seg (se avsnitt 3.3.2, s. 45-46), kan det også tenkes at Kuspits utsagn om at "self-critical means dialectically self-conscious" refererer til både kunstneren og kritikeren. Sett i sammenheng med ovenfor nevnte sitat innebærer dette at kunstneren og/eller kritikeren er seg bevisst hvordan "taste" er knyttet til kunstverkets dialektikk.

3.9 Påstand om hegeliensk versus kantiansk opprinnelse

Ut fra opplysningene i Kuspits avhandling, kan det finnes flere årsaker til at Kuspit er delvis enig med Calas i at Greenbergs teori om "modernism" har en hegeliensk, og ikke en kantiansk opprinnelse¹⁵⁵.

3.9.1 "Dialektikk"-begrepet

Kuspits uttalelse må for det første ses i sammenheng med Kuspits påstand om at Greenbergs bruk av "dialektikk" ikke er i tråd med Hegels bruk av "dialektikk"-begrepet. Kuspit påpeker i denne forbindelse at Greenbergs "dialektikk"-begrep har en marxistisk opprinnelse, mens Greenbergs bruk av begrepet er "loosely Deweyan" (Kuspit synes å mene at det er en viss sannhet i Calas' utsagn om at Greenbergs teori har en hegeliensk opprinnelse da Dewey bygger

¹⁵⁴ Kuspit, 1979, s. 119.

¹⁵⁵ Jeg påpekte innledningsvis at denne påstanden er knyttet til Kuspits følgende utsagn: "Nicholas Calas has noted, with some truth, that Greenberg's concept of modernism is Hegelian rather than, as Greenberg claims, Kantian in origin." (Kuspit, 1979, s. 18).

på Hegels tanker om ”dialektikk”) ¹⁵⁶. Dette fremgår av Kuspits utsagn: ”It is well known that his concept of dialectic is Marxist in origin. What is less well understood is that his use of it is neither Marxian nor Hegelian but loosely Deweyan.” ¹⁵⁷ Kuspit har ikke fremlagt materiale som knytter Greenberg til Marx eller John Dewey, og har heller ikke spesifisert hvilken tekst av Dewey han referer til ¹⁵⁸. Til tross for dette utdyper Kuspit påstanden på følgende måte:

”Greenberg has neither the Hegelian nor Marxian concept of rigorous determinism, but rather Dewey’s emphasis on organic parity between subject and object. Where Marxian dialectical materialism gives the object dominance over the subject in historical development, and Hegelian dialectical idealism gives the subject dominance over the object in spiritual development, Greenberg’s dialectical empiricism, as it can be called, gives them equal weight in aesthetic experience. For Greenberg, dialectic works by reason neither of objective historical necessity nor subjective spiritual necessity, but by individual experiential necessity, what might be called the individual’s will to experience.” ¹⁵⁹

Vi ser her at Kuspit begrunner tilknytningen til Dewey med at Greenberg tillegger det subjektive og det objektive lik vekt i den estetiske erfaringen. Kuspit utdyper dette med at ”They [kunstverkene] reflect the pressures of dialectical struggle of experience that converted them from molten matter to subjective symbols” ¹⁶⁰. Disse utsagnene må ses i sammenheng med Kuspits utsagn om at kunstnerens opplevelse av objekter danner en emosjonell rest i ham/henne, som kunstneren, gjennom bearbeidelsen av mediet, omformer til en opphøyd følelse som vises i kunstverkets ”unity”. I henhold til dette synes Kuspit å mene at det er den opphøyde følelsen som gjør kunstverkene til subjektive symboler. Kuspits utsagn om at kunstnerens ”individual experiential necessity” er knyttet til kunstnerens erfaringer med den eksisterende kunsten, samt hans/hennes verdslige/kulturelle erfaringer, indikerer videre at objektene kan være av kunstnerisk/verdslig/kulturell art.

I denne forbindelse begrunner ikke Kuspit påstanden om at Greenbergs bruk av ”dialektikk” ikke er i tråd med Hegels bruk av ”dialektikk”-begrepet. Senere i avhandlingen kommer det imidlertid frem at Kuspits oppfatning beror på at han er overbevist om at Greenberg benyttet seg av Hegels idè om ”Zeitgeist”, men at Greenberg tenkte på dette på en mekanisk måte. Dette fremgår av Kuspits nedenfor nevnte utsagn som han ikke har begrunnet ved å vise til Greenbergs tekster:

¹⁵⁶ Min forståelse er basert på opplysningen om at Dewey knyttes til Hegels tanker om dialektikk – tanker Dewey videreutvikler. (The Encyclopedia of Philosophy, 1972, s. 380-385).

¹⁵⁷ Kuspit, 1979, s. 28.

¹⁵⁸ Jeg går ikke inn på Deweys filosofi, da mitt tema er hvordan Kuspit behandler ham.

¹⁵⁹ Kuspit, 1979, s. 28-29.

¹⁶⁰ Kuspit, 1979, s. 29.

"The modernist work reflects the spirit of our positivist age in a straightforward, uncomplicated manner. It has whatever moral attitude and conceptual concerns positivism does. Greenberg's appeal to the *Zeitgeist* becomes a way of acknowledging the life reference in art, but by burying the reference in a general sense of history and by thinking of it in an almost mechanical way he makes it, if not inconsequential, only loosely significant."¹⁶¹

Kuspit utdyper dette med at Greenberg benyttet seg av Hegels idè om "Zeitgeist", da han hevdet at det modernistiske kunstverket reflekterte "the spirit of our positivist age". Kuspits påstand om at Greenberg utelukkende tenkte på dette på en mekanisk måte, synes på sin side å bero på at Kuspit er overbevist om at livsreferansen nærmest ble ubetydelig. Sistnevnte utsagn må ses i sammenheng med at Kuspit er overbevist om at Greenberg utelukkende var opptatt av kunstverkets bokstavelige effekt, og at han ikke så på kunsten som et instrument for "Zeitgeist":

"For Greenberg, whatever the problems of spiritual understanding of art, they are not the problems of criticism, which is concerned only to understand how art is concretely made, and to help it be well made. Art criticism does not need to understand the aspirations of the human spirit, or to understand art as an instrument of that that spirit."¹⁶²

"It may be is best to rest content with literal effect, as Greenberg does, for that can be empirically articulated. Beyond acknowledging the general feeling for life that goes into the particular work and the general feeling for art that emerges from it, Greenberg has little that is substantial to say about the role of feeling in art."¹⁶³

3.9.2 Kant – metodisk fundament

Kuspits utsagn må for det andre ses i sammenheng med Kuspits påstand om at Greenbergs form for kritikk, (se avsnitt 3.2, s. 37-39) om hvordan Greenberg fornyet den tradisjonelle kunstkritikerrollen ved å benytte seg av idèen om kunstens iboende dialektikk), har hentet sitt metodiske fundament fra Kants "Critique of Pure Reason":

"But Greenberg's conception of criticism takes its methodological fundament from Kant's assertion, in the *Critique of Pure Reason*, that "thoughts without content are empty, intuitions without concepts are blind". Criticism is the effort to reconcile general thoughts about art with particular intuitions of works of art to achieve a depth experience of a certain kind of art (in Greenberg's case, modern art). Kant, for whom criticism meant the reconciliation of sense and reason in the understanding of experience, supplies the operational principle of Greenberg's criticism."¹⁶⁴

Kuspit legger i denne forbindelse vekt på Kants utsagn: "thoughts without content are empty, intuitions without concepts are blind". Kuspit legger videre vekt på at Greenberg har samme form for "criticism" som Kant – en forening av "sense" og "reason". Kuspit har imidlertid

¹⁶¹ Kuspit, 1979, s. 129.

¹⁶² Kuspit, 1979, s. 126.

¹⁶³ Kuspit, 1979, s. 128.

¹⁶⁴ Kuspit, 1979, s. 9.

ikke fremlagt materiale som viser at Greenberg benyttet seg av idèen om kunstens iboende dialektikk (dette ville indikert at Greenberg brukte "reason") for å berettig sin egen "taste" (en smaksdom indikerer bruk av "sense"). Kuspit har dermed ikke vist at Greenbergs form for kritikk, i likhet med Kants, var en forening av "sense" og "reason".

3.10 Oppsummering

I dette kapittelet er Kuspits seks påstander om Greenbergs teori om "modernism" behandlet. Det er påvist at Kuspit ikke har fremlagt tilstrekkelig materiale som viser at hans egen oppfatning av Greenbergs teori er mer berettiget enn Calas` - hvis oppfatning Kuspit kritiserer (Calas kritiseres for å ha påpekt svakheter ved Greenbergs teori om "modernism", samt for å ha ignorert "purification"-prosessens emosjonelle bestanddel). Det er påpekt at Kuspit gir inntrykk av at Greenbergs samlede kunstkritikk gir en helhetlig fremstilling av hans teori om "modernism". Det er også påvist at Kuspit sjelden refererer til "Modernist Painting", eller Greenbergs øvrige artikler, for å underbygge påstandene sine, og i den grad dette gjøres er referansene lite illustrerende.¹⁶⁵

Det er argumentert for at Kuspits påstander om at teorien om "modernism" viste konsistensen i Greenbergs kunstkritiske praksis, og at Greenberg berettiget sin egen "taste" gjennom denne teorien, må ses i sammenheng med Kuspits oppfatning om at Greenberg gjennomgående benyttet seg av idèen om kunstens iboende dialektikk i sin kunstkritiske praksis. Ut fra dette er det nærliggende å anta at Kuspit mener at "Modernist Painting" omhandler kunstens iboende dialektikk. Dette er ikke bare problematisk fordi Kuspit ikke fremlegger materiale som viser at Greenberg beskriver dette forholdet i "Modernist Painting", men også fordi Kuspit ikke er konsekvent i sine uttalelser om hvordan Greenberg benyttet seg av idèen om kunstens iboende dialektikk. Kuspits påstand om at Greenberg oppfattet hele kunsthistorien som en "dialectical fluctuation between abstraction and representation, a case of the ironical conversion of opposites" er imidlertid sentral. Dette fremgår av Kuspits utsagn om at Greenberg kun oppfattet kunsten som "significant" dersom den satte i gang, eller bidro til å videreføre, denne dialektiske overgangen.

¹⁶⁵ Dette er en kritikk Piri Halasz synes å være enig i, hvilket kommer frem av følgende utsagn: "The fact that Kuspit relied on later writings as well as early ones makes it somewhat difficult for me, with a more limited command of the literature, to comment with full justice on this book, particularly since-although the author cited Greenberg frequently-he even more frequently presented his interpretations of Greenberg`s thinking without citing him directly." (Halasz, 1983, s. 13-14).

Det er videre argumentert for at Kuspits påstand om at Greenbergs teori om "modernism" både er en oppsummering, og en kodifikasjon, av den moderne kunsts "purist thrust", må ses i sammenheng med Kuspits generelle beskrivelse av kunsts dialektiske prosess, samt Kuspits spesifikke uttalelser om "purification" og "pure art". Sentralt i denne forbindelse: Kuspits påstand om at det er kunstneren som gjenkjenner og aktiverer kunsts muligheter mellom abstraksjon og representasjon, samt påstanden om at det er kunstnerens "individual experiential necessity" som får dialektikken til å virke, samt betydningen Kuspit tillegger kunstnerens kreativitet (kreativiteten består av kunstnerens personlige erfaringer; både av verden/kulturen, samt kunsthistorien), "taste", bevissthet og selvbevissthet. Relevant i denne forbindelse: Kuspits påstand om at både kunstneren og kritikeren må være i besittelse av "taste" dersom kunsten skal utvikle seg, samt Kuspits påstand om at Greenberg kun vektla individuell vilje i kunsten, men at Greenberg var seg bevisst at det generelle (av kulturell eller kunstnerisk karakter) utgjør individets begrensninger. Kuspits utsagn om at "purification" er en prosess med en emosjonell spenning, som symboliserer livets iboende spenning, samt at "pure art" begynner med mediet og en emosjonell rest, som er et resultat av kunstnerens opplevelse av objekter, er også relevante. Sentralt i denne forbindelse: Kuspits utsagn om at "pure art" handler om å gjøre både den emosjonelle resten og mediet konkret/bokstavelig, samt Kuspits utdypende kommentar om at den implisitte følelsen blir eksplisitt uten at en litterær illusjon skapes, mens mediet blir tydeliggjort ved at det lades med følelser.

I tråd med sistnevnte opplysninger hevder Kuspit at opplevelsen av mediet er uadskillelig fra opplevelsen av den emosjonelle resten som kunstneren bringer inn i kunstverket. Dette utsagnet må ses i sammenheng med Kuspits påstand om at Greenbergs teori om "modernism" var Greenbergs betrebelse på å bevisstgjøre oss hvordan et "significant" kunstverk virker, og ikke et forsøk på å gi den moderne kunsts utvikling en logisk forklaring. Ovenfor nevnte påstand må videre knyttes til Kuspits utsagn om "dialectical conversion", kunstverkets "unity", kunstnerens "mangfold av følelser", og "opphøyd følelse" i kunstverkets "unity".

Det er påvist at Kuspits utsagn om at "self-critical means dialectically self-conscious", refererer til kunstneren og/eller kritikeren, og at utsagnet trolig innebærer at kunstneren og/eller kritikeren er seg bevisst hvordan "taste" er knyttet til kunstverkets iboende dialektikk. Kuspits påstand om at det er en viss sannhet i Calas` påstand om at Greenbergs teori om "modernism" har en hegeliansk, og ikke en kantiansk, opprinnelse, er også behandlet.

Påstanden ble knyttet til Greenbergs "dialektikk"-begrep (Marx/Dewey), bruk av "Zeitgeist" (Hegel) og metodisk fundament (Kant).

KAPITTEL 4: SAMMENLIGNING

I dette kapittelet foretas en sammenligning av Kuspits oppfatning av Greenbergs teori om "modernism" med teorien, slik den står fremstilt i "Modernist Painting". Det gripes først fatt i enkelte av Kuspits påstander om Greenbergs bruk av idéen om kunstens iboende dialektikk, og vurderes om de stemmer overens med innholdet i "Modernist Painting". På bakgrunn av disse opplysningene, vurderes det deretter om "Modernist Painting" gir grunnlag for Kuspits påstand om at Greenbergs teori om "modernism" ikke var et forsøk på å gi den moderne kunstens utvikling en logisk forklaring, men en bestrebelse på å bevisstgjøre oss hvordan et "significant" kunstverk virker. Det vurderes også om "Modernist Painting" gir grunnlag for Kuspits påstander om at Greenbergs teori om "modernism" viser konsistensen i hans kunstkritiske praksis, og at Greenberg berettiget sin egen "taste" gjennom denne teorien. Avslutningsvis foretas en oppsummering av resultatene.

4.1 Påstanden om Greenbergs oppfatning av kunsthistorien

"Modernist Painting" støtter ikke entydig opp under Kuspits påstand om at Greenberg oppfattet kunsthistorien som en "dialectical conversion" mellom abstraksjon og representasjon.¹⁶⁶ Dette innebærer at "Modernist Painting" ikke nødvendigvis støtter opp under Kuspits påstand om at Greenberg gjennomgående benyttet seg av idéen om kunstens iboende dialektikk. Dette skyldes for det første at Greenberg ikke benytter seg direkte av begrepene abstraksjon og representasjon, men hevder å gi en beskrivelse av overgangen mellom naturalistisk/realistisk ("Old Master") og modernistisk kunst.¹⁶⁷ Dette skyldes for det andre at Greenberg ikke knytter denne overgangen til idéen om kunstens iboende dialektikk, men til en selvkritisk tendens i den moderne vestlige sivilisasjonens kultur. Greenberg hevder i denne forbindelse at overgangen må ses som et uttrykk for at kunsten måtte imøtekomme et kulturelt krav om å rettferdiggjøre sin egen eksistens. Dette skyldes for det tredje at Greenberg gir inntrykk av å omtale kunsten generelt, mens han i realiteten gir en beskrivelse av maleriets utvikling. Dette gjør at man ikke entydig kan slå fast om Greenbergs uttalelser

¹⁶⁶ Denne påstanden kommer frem av Kuspits følgende utsagn: "For Greenberg, the whole history of art is a matter of dialectical fluctuation between abstraction and representation, a case of the ironical conversion of opposites." (Kuspit, 1979, s. 22-23).

¹⁶⁷ Dette kommer blant annet frem av Greenbergs følgende utsagn: "Realistic, naturalistic art had dissembled the medium, using art to conceal art; Modernism used art to call attention to art. The limitations that constitute the medium of painting—the flat surface, the shape of the support, the properties of the pigment—were treated by the Old Masters as negative factors that could be acknowledged only implicitly or indirectly. Under Modernism these same limitations came to be regarded as positive factors, and were acknowledged openly." (Greenberg, 1995b, s. 86).

om maleriet også gjelder for kunsten generelt. Det må videre påpekes at Greenberg heller ikke skiller mellom "painting" og "pictorial art", men lar maleriet representere billedkunsten generelt. En slik forståelse, som det her er redegjort for, er basert på et helhetlig inntrykk av "Modernist Painting".

Til tross for dette kan Greenbergs uttalelser om maleriets selvkritiske tendens indikere at Greenberg oppfattet maleriets historie som en "dialectical conversion" mellom abstraksjon og representasjon. Det kan dermed ikke utelukkes at Greenberg oppfattet kunsthistorien som en "dialectical conversion" mellom abstraksjon og representasjon. Greenberg hevder eksempelvis at maleriene til "The Old Masters" (naturalistisk/realistisk) var kjennetegnet av "illusion of three-dimensional space", mens det modernistiske maleriet var kjennetegnet av flathet.¹⁶⁸ Greenberg hevder videre at det modernistiske maleriet, i dets siste fase – hvilket er identisk med "abstractness, or the non-figurativ"- har gått bort fra representasjon av tredimensjonalt rom (rommet som gjenkjennelige objekter kan bebo), men i prinsippet ikke gått bort fra representasjon av gjenkjennelige objekter.¹⁶⁹ Disse utsagnene viser at Greenberg oppfattet "flatness" som et karakteristisk trekk ved abstrakt maleri, og "representasjon" som et kjennetegn ved naturalistisk/realistisk maleri. I tråd med dette vitner Greenbergs utsagn om (se fotnote nummer 168) at all billedkunsts suksess beror på en "contradiction" mellom "flatness", og "illusion of three-dimensional space", om at Greenberg oppfattet maleriets historie som en "dialectical conversion" mellom abstraksjon og representasjon. Dette kommer for det første frem, da Greenbergs utsagn om at det er en motsigelse mellom flatheten og illusjonen av et tredimensjonalt rom, støtter opp under Kuspits påstand om at Greenberg oppfattet abstraksjon og representasjon som motsetninger. Dette kommer for det andre frem da Greenbergs påstand om at det alltid vil være både flathet og illusjon av tredimensjonalt

¹⁶⁸ Dette kommer frem av Greenbergs følgende utsagn (jeg har understreket viktige momenter): "The Old Masters had sensed that it was necessary to preserve what is called the integrity of the picture plane: that is, to signify the enduring presence of flatness underneath and above the most vivid illusion of three-dimensional space. The apparent contradiction involved was essential to the success of their art, as it is indeed to the success of all pictorial art. The Modernists have neither resolved this contradiction; rather, they have reversed its terms. One is made aware of the flatness of their pictures before, instead of after, being made aware of what the flatness contains." (Greenberg, 1995b, s. 87).

¹⁶⁹ Dette kommer frem av Greenbergs følgende utsagn (jeg har understreket viktige momenter): "Modernist painting in its latest phase has not abandoned the representation of recognizable objects in principle. what it has abandoned is the kind of space that recognizable objects can inhabit. Abstractness, or the non-figurative, has in itself still not proven to be an altogether necessary moment in the self-criticism of pictorial art [. . .]. For, as has already been said, three-dimensionality is the province of sculpture. To achieve autonomy, painting has had above all to divest itself of everything it might share with sculpture, and it is in its effort to do this, and not so much-I repeat-to exclude the representational or literary, that painting has made itself abstract." (Greenberg, 1995b, s. 87-88).

rom i all billedkunst, indikerer at Greenberg oppfattet abstraksjon og representasjon som maleriets varige iboende uttrykksmuligheter.

Greenbergs uttalelser om det modernistiske maleriets tilknytning til en anti-skulpturell retning innen det vestlige maleriets tradisjon, støtter også opp under dette. Greenberg hevder i denne forbindelse at anti-skulpturelle tendenser har medført at maleriet har beveget seg fra å være naturalistisk (skulpturelt maleri, preget av representasjon av tredimensjonal illusjon) til å bli abstrakt (preget av flatthet). Greenberg hevder videre at denne utviklingen ikke har vært rettlinjert, men preget av tendenser for og imot det skulpturelle – det vil si tendenser for eller imot representasjon av tredimensjonal romillusjon. Dette behandles i neste avsnitt.

4.2 Påstandene om kunstneren og kritikeren

I dette avsnittet undersøkes det om ”Modernist Painting” støtter opp under Kuspits påstand om at det er kunstneren som gjenkjenner og aktiverer kunsthistoriens muligheter mellom abstraksjon og representasjon. Deretter behandles Kuspits påstander om at Greenberg la vekt på kunstnerens kreativitet, bevissthet, selvbevissthet og ”taste” i kunstens selvkritiske prosess. Etter dette gripes det fatt i Kuspits påstand om at både kunstneren og kritikeren må ha ”taste” for at kunsten skal utvikle seg. Til slutt behandles Kuspits påstand om at kunstneren må stille seg i et dialektisk forhold til sitt eget temperament for å skape ”unity” i kunstverket.

4.2.1 ”Modernist Painting” - aktørrollen

”Modernist Painting” støtter ikke entydig opp under Kuspits påstand om at det er kunstneren som gjenkjenner og aktiverer kunsthistoriens muligheter mellom abstraksjon og representasjon. Årsaken til dette er at enkelte av Greenbergs uttalelser vitner om at han oppfattet kunstformene som aktører i kunstens selvkritikk, mens andre uttalelser indikerer at han oppfattet kunstnerne som de reelle aktørene.¹⁷⁰

4.2.2 Kunstnerens kreativitet

I følge Kuspit er det kunstnerens ”individual experiential necessity” (personlige erfaring av kunsthistorien, samt personlige perspektiv på verden), som får dialektikken til å virke. Kuspit hevder videre at den erfaringsmessige nødvendigheten er knyttet til kunstnerens kreativitet, men støtter ”Modernist Painting” opp under disse påstandene?

¹⁷⁰ Se avsnitt 2.5, hvor Greenbergs tvetydige uttalelser om aktørrollen er behandlet.

”Modernist Painting” støtter delvis opp under Kuspits påstand om at det er kunstnerens erfaringsmessige nødvendighet som får dialektikken til å virke. Årsaken til dette er at Greenbergs utsagn hovedsaklig støtter opp under Kuspits påstand om at Greenberg la vekt på kunstnerens personlige erfaring av kunsthistorien. På grunn av Greenbergs vage utsagn om at ”[. . .] the limiting conditions of art are altogether human conditions.”¹⁷¹, kan det imidlertid ikke utelukkes at Greenberg også la vekt på kunstnerens personlige perspektiv på verdenen han/hun lever i.

At Greenberg la vekt på kunstnerens personlige erfaring av kunsthistorien, kommer frem av Greenbergs utsagn om maleriets anti-skulpturelle retning.¹⁷² Greenberg hevder eksempelvis at Cézanne og kubistene reagerte mot impresjonistene ved å vektlegge skulpturelle egenskaper. Da Greenberg sammenligner deres reaksjon med Davids og Ingres` s reaksjon mot Fragonard, synes Greenberg å mene at Cézanne og kubistene ønsket å unngå ”decorative flattening-out”. Dette viser at Cézannes og kubistenes (samt Davids), ”individual experiential necessity”, var knyttet til at de ville hindre at maleriet ble dekorativt. (Dette fremgår av Greenbergs utsagn om at Davids forsøk på å få nytt liv i det skulpturelle maleriet blant annet skyldtes at han ønsket å redde maleriet fra ”the decorative flattening-out” som Fragonards (kommer implisitt frem da Greenberg hevder at David reagerte mot Fragonard) vektlegging av farge syntes å medføre).

Greenberg utdyper ikke hvorfor Manet og impresjonistene satte seg fore å underminere alt i maleriet som syntes å antyde det skulpturelle, eller hvorfor de abstrakte kunstnerne reagerte mot kubistene ved å fjerne antydninger til det skulpturelle. Greenbergs utsagn om, at ”The heightened sensitivity of the picture plane may no longer permit sculptural illusion, or *trompe-l’oeil*, but it does and must permit optical illusion.”¹⁷³, kan imidlertid tyde på at det skyldtes kunstnernes økte sensitivitet overfor billedplanet. Dette vitner om at kunstnernes ”individual experiential necessity” var knyttet til kunstnerens økte sensitivitet overfor billedplanet. Greenbergs utsagn om, at ”The Old Masters had sensed that it was necessary to preserve what is called the integrity of the picture plane: that is, to signify the enduring presence of flatness underneath and above the most vivid illusion of three-dimensional

¹⁷¹ Greenberg, 1995b, s. 92.

¹⁷² Basert på Greenbergs utsagn om maleriet anti-skulpturelle retning, behandlet i avsnitt 2.4.2.

¹⁷³ Greenberg, 1995b, s. 90.

space.”¹⁷⁴, kan videre indikere at kunstnerens ”individual experiential necessity” var knyttet til hva de sanset.

4.2.3 Kunstnerens bevissthet og selvbevissthet

I følge Kuspit mente Greenberg også at kunstnerens bevissthet, og selvbevissthet, avgjør hvilket preg fortiden får på kunsten. (I henhold til opplysningene i avsnitt 3.3.1 synes fortiden å innebære kunstnerens erfaringer med den eksisterende kunsten, samt kunstnerens verdslige/kulturelle erfaringer).¹⁷⁵ Støtter ”Modernist Painting” opp under dette?

Da Greenberg ikke er konsis i sine uttalelser om hvor ”ubevisst” kunstneren var i forhold til den selvkritiske tendensen, kan det ikke utelukkes at Greenberg mente at kunstneren var seg bevisst hvordan den selvkritiske tendensen i kulturen påvirket ham/henne. Manglende konsistens vises ved at Greenbergs utsagn om at ”[. . .] self-criticism in Modernist art has never been carried on in any but a spontaneous and largely subliminal way”¹⁷⁶, står i strid med Greenbergs utsagn: ”[. . .] the general self-critical tendency of Modernist painting. No artist was, or yet is, aware of it, nor could any artist ever work freely in awareness of it.”¹⁷⁷ Vi ser her at Greenberg veksler mellom at selvkritikken ble utført på en spontan og i stor grad ubevisst måte, og at ingen kunstner har vært, eller er seg bevisst den selvkritiske tendensen.

Greenbergs øvrige utsagn taler imidlertid imot at han var av den oppfatning at kunstnerens bevissthet, og selvbevissthet, avgjør hvilket preg fortiden (her i form av en kulturell tendens) får på kunsten. Dette kommer eksempelvis frem av Greenbergs utsagn om at ingen kunstner kunne, eller kan i fremtiden, arbeide fritt dersom han/hun var/er seg bevisst denne tendensen (se sitatet ovenfor), samt utsagnet om at Cézannes og kubistenes malerier endte med å bli flate, og det til tross for at kunstnerne hadde forsøkt å vektlegge det skulpturelle.¹⁷⁸ I henhold til sistnevnte utsagn, synes Greenberg å mene at kunstnerne, ubevisst, påvirkes av den

¹⁷⁴ Greenberg, 1995b, s. 87.

¹⁷⁵ Basert på Kuspits utsagn, behandlet i avsnitt 3.3.1.

¹⁷⁶ Greenberg, 1995b, s. 91.

¹⁷⁷ Greenberg, 1995b, s. 91.

¹⁷⁸ Dette kommer frem av Greenbergs følgende utsagn: ”It was, once again, in the name of the sculptural, with its shading and modelling, that Cézanne, and the Cubists after him, reacted against Impressionism, as David had reacted against Fragonard. But once more, just as David’s and Ingres’s reaction had culminated, paradoxically, in a kind of painting even less sculptural than before, so the Cubist counter-revolution eventuated in a kind of painting flatter than anything in Western art since before Giotto and Cimabue—so flat indeed that it could hardly contain recognizable images.” (Greenberg, 1995b, s. 88-89).

selvkritiske tendensen, hvilket medfører at deres kunstneriske uttrykk ikke blir slik som de hadde intendert.

4.2.4 Kunstnerens "taste"

I følge Kuspit mente Greenberg at det er en gjensidighet mellom kreativitet og "taste". Kuspit hevder videre at "taste" er en iboende kritisk evne som er essensiell for kunstnerisk tenkning, og at "taste" innebærer å ha en følelse for den historiske bruken av mediet - "a sense" av hvordan en kunstner har kritisert en annens bruk av mediet. Kuspit påstår videre at den kritiske bruken av "taste" medfører at de kunstneriske midlene blir brukt på en "significant" måte. Ved å se sistnevnte utsagn i tilknytning til Kusbits påstander om at kunstens selvkritiske tendens uttrykker seg gjennom den kritiske bruken av "taste", og at denne formen for "reductionist criticism" førte til artikuleringen av mediet som et fenomen i seg selv, synes "significant" å innebære at kunstnerens eget bidrag er en kritikk av en annens bruk av mediet. "A sense" synes videre å være identisk med "en følelse", hvilket indikerer at Kuspit mener at Greenberg ikke knyttet "taste" til en kritikk basert på fornuft.¹⁷⁹ Støtter "Modernist Painting" opp under disse påstandene?

"Modernist Painting" støtter opp under Kusbits påstand om at det var kunstnerens bruk av "taste" som førte til artikuleringen av mediet som et fenomen i seg selv. Kuspit synes dermed å ha tolket Greenberg korrekt. Bakgrunnen for dette er Greenbergs utsagn om at "The making of pictures has been controlled, since it first began, by all the norms I have mentioned"¹⁸⁰, samt uttalelsene som viser at han knytter "norms of practice" til "taste"¹⁸¹.

Da "Modernist Painting" støtter opp under Kusbits påstand om at Greenberg oppfattet "taste" som en iboende kritisk evne, mener jeg at Kuspit har tolket Greenberg korrekt. Dette fremgår av Greenbergs utsagn om at "self-criticism in Modernist art has never been carried on in any but a spontaneous and largely subliminal way [. . .] it has been altogether a question of practice, immanent to practice"¹⁸². Det legges her vekt på at "immanent" og "inherently"

¹⁷⁹ Basert på Kusbits utsagn, behandlet i avsnitt 3.3.2.

¹⁸⁰ Greenberg, 1995b, s. 92.

¹⁸¹ Dette kommer frem av Greenbergs følgende utsagn (jeg har understreket viktige momenter): "Each time, a kind of art is expected so unlike all previous kinds of art, and so free from norms of practice or taste, that everybody, regardless of how informed or uninformed he happens to be, can have his say about it. And each time, this expectation has been disappointed, as the phase of Modernist art in question finally takes its place in the intelligible continuity of taste and tradition." (Greenberg, 1995b, s. 93).

¹⁸² Greenberg, 1995b, s. 91.

(begrepet Kuspit benytter seg av) er synonymer, som innebærer at "taste" er en iboende egenskap.

"Modernist Painting" støtter derimot ikke entydig opp under Kuspits påstand om at Greenberg ikke knyttet "taste" til en kritikk basert på fornuft. Da Greenberg ikke er konsis i sine uttalelser om hvor "ubevisst" kunstneren var i forhold til den selvkritiske tendensen, kan det ikke utelukkes at Greenberg knyttet "taste" til en kritikk basert på fornuft. Manglende konsistens vises ved at Greenbergs utsagn om at "[. . .] self-criticism in Modernist art has never been carried on in any but a spontaneous and largely subliminal way"¹⁸³, står i strid med Greenbergs utsagn: "[. . .] the general self-critical tendency of Modernist painting. No artist was, or yet is, aware of it, nor could any artist ever work freely in awareness of it."¹⁸⁴ Vi ser her at Greenberg veksler mellom at selvkritikken ble utført på en spontan og i stor grad ubevisst måte, og at ingen kunstner har vært, eller er seg bevisst den selvkritiske tendensen.

Greenbergs uttalelser om maleriets anti-skulpturelle retning, indikerer videre at Greenberg knyttet "taste" til en kritikk basert på fornuft.¹⁸⁵ Årsaken til dette, er at Greenberg gir inntrykk av at kunstneren bevisst kritiserer tidligere kunstneres bruk av mediet. Greenberg hevder eksempelvis at Davids forsøk på gjenopplive det skulpturelle maleriet delvis skyldtes at David ønsket å unngå "the decorative flattening-out", som Fragonards vektlegging av farge syntes å medføre. Det kommer dermed frem, at David bevisst kritiserte Fragonards bruk av mediet. Da Greenberg sammenligner Davids reaksjon mot Fragonard med Cèzannes og kubistenes reaksjon mot impresjonistene, synes Greenberg å hevde at også Cézanne og kubistene ønsket å unngå "decorative flattening-out". Dette vitner om at sistnevntes kunstneriske bidrag var en bevisst kritikk av impresjonistenes bruk av mediet. Greenbergs utsagn om at "[. . .] the making of pictures means, among other things, the deliberate creating or choosing of a flat surface, and the deliberate circumscribing and limiting of it."¹⁸⁶, indikerer videre at Greenberg knyttet "taste" til kunstnerens fornuft. Dette fremgår i det Greenberg hevder at kunstneren tar intensjonelle valg i henhold til hvordan de kunstneriske momentene skal behandles.

¹⁸³ Greenberg, 1995b, s. 91.

¹⁸⁴ Greenberg, 1995b, s. 91.

¹⁸⁵ Basert på Greenbergs utsagn om maleriets anti-skulpturelle retning, behandlet i avsnitt 2.4.2.

¹⁸⁶ Greenberg, 1995b, s. 92.

Greenbergs utsagn om at "[. . .] self-criticism in Modernist art has never been carried on in any but a spontaneous and largely subliminal way."¹⁸⁷, taler imidlertid imot at Greenberg knyttet "taste" til en kritikk basert på fornuft, da han legger vekt på spontanitet. Greenbergs følgende uttalelser er i denne forbindelse interessante: "Lacking the past of art, and the need and compulsion to maintain its standards of excellence, Modernist art would lack both substance and justification"¹⁸⁸. I henhold til dette utsagnet synes Greenberg å mene, at kunstnerens kontakt med "the past of art" medfører at kunstneren føler behov for, eller føler seg tvunget til, å opprettholde fortidens standard. Dette vitner om at Greenberg knyttet "taste" til et behov hos kunstneren, og ikke til en kritikk basert på fornuft. Greenbergs utsagn: "Certain inclinations, certain affirmations and emphases, and certain refusals and abstinences as well, seem to become necessary simply because the way to stronger, more expressive art lies through them"¹⁸⁹, støtter også opp under dette. Kunstnerens vektlegging eller fjerning av visse momenter synes her å bero på at dette føltes nødvendig for å skape en sterkere og mer uttrykksfull kunst. Dette vitner om Greenberg knyttet "taste" til kunstnerens følelser.

4.2.5 Kunstnerens temperament

I følge Kuspit mente Greenberg at kunstneren må stille seg i et dialektisk forhold til sitt eget temperament, og ikke overgi seg spontant til mediet, dersom "unity" skal kunne skapes.¹⁹⁰ "Modernist Painting" støtter imidlertid ikke opp under denne påstanden, da Greenberg ikke nevner kunstnerens temperament.

4.2.6 Kritikerens "taste"

I følge Kuspit mente Greenberg at både kunstneren og kritikeren må ha "taste" for at kunsten skal utvikle seg. I avsnitt 3.3.2 ble det argumentert for at dette utsagnet må ses i sammenheng med Kuspits uttalelse om at kritikeren både er opptatt av å forstå hvordan kunst blir skapt, samt hjelpe den med å bli bra utført. "Modernist Painting" støtter imidlertid ikke opp under Kuspits påstand om at kritikeren trenger "taste" for å hjelpe kunsten med å bli bra utført. I henhold til Greenbergs utsagn i denne artikkelen synes han utlukkende å mene at kritikeren må ha "taste" for å fange opp kunstopplevelsen i dens essens.¹⁹¹

¹⁸⁷ Greenberg, 1995b, s. 91.

¹⁸⁸ Greenberg, 1995b, s. 93.

¹⁸⁹ Greenberg, 1995b, s. 91.

¹⁹⁰ Basert på Kuspits utsagn, behandlet i avsnitt 3.5.

¹⁹¹ Basert på Greenbergs utsagn, behandlet i avsnitt 2.5.1.

4.3 Påstandene om "pure art" og "purification"

4.3.1 "Purity" – mediet og en emosjonell rest

I følge Kuspit mente Greenberg at kunstneren bringer med seg en emosjonell rest, som har betydning for hvordan han/hun behandler mediet, og at "purity" både handler om å tydeliggjøre den emosjonelle resten og mediet. Kuspit påpeker videre at mediet tydeliggjøres ved at det lades med følelser, mens den implisitte følelsen (emosjonelle resten) blir eksplisitt (ved å uttrykkes i mediet) uten at det skapes en litterær illusjon. Kuspit utdyper dette med at mediet og den emosjonelle resten tydeliggjøres ved å bli konkret/bokstavelig.¹⁹²

"Modernist Painting" gir ikke grunnlag for disse påstandene, da Greenberg ikke nevner at kunstneren bringer med seg en emosjonell rest. I henhold til opplysningene i "Modernist Painting", synes Greenberg utelukkende å mene at "purity" handler om å gjøre mediet eksplisitt.¹⁹³ Greenberg hevder derimot ikke at mediet tydeliggjøres ved at det lades med følelser. På grunn av Greenbergs vage utsagn om at maleriet måtte beholde "optical illusion", kan det imidlertid ikke utelukkes at Greenberg knyttet "purity" og "pure art" til en emosjonell rest hos kunstneren. Årsaken til dette er Greenbergs utsagn om at maleriets "optical illusion" er en "optisk tredimensjonalitet", og ikke en skulpturell illusjon av tredimensjonalt rom.¹⁹⁴ Selv om den optiske illusjonen ikke er en romillusjon, utelukker ikke dette et emosjonelt aspekt.

4.3.2 "Purification-prosess" - en iboende spenning

I tråd med ovenfor nevnte momenter støtter "Modernist Painting" heller ikke opp under Kuspits påstand om at "purification" er en prosess med en iboende spenning, som symboliserer livets emosjonelle spenning.¹⁹⁵ Greenbergs uttalelser indikerer riktig nok at han oppfattet "purification" som en prosess med en iboende spenning. (Greenbergs utsagn om maleriets anti-skulpturelle retning som var preget av kunstnernes motreaksjoner, i form av vektlegging av det skulpturelle eller av flatet, indikerer en iboende spenning). Da Greenberg ikke nevner det emosjonelle aspektet, gir "Modernist Painting" imidlertid ikke grunnlag for å

¹⁹² Basert på Kuspits utsagn, behandlet i avsnitt 3.5 og 3.6.

¹⁹³ Dette har jeg beskrevet i avsnitt 2.3 og 2.4.

¹⁹⁴ Dette kommer frem av Greenbergs følgende utsagn: "The flatness towards which Modernist painting orients itself can never be an absolute flatness. The heightened sensitivity of the picture plane may no longer permit sculptural illusion, or *trompe-l'oeil*, but it does and must permit optical illusion. The first mark made on a canvas destroys its literal and utter flatness, and the result of the marks made on it by an artist as Mondrian is still a kind of illusion that suggests a kind of third dimension. Only now it is a strictly pictorial, strictly optical third dimension." (Greenberg, 1995b, s. 90).

¹⁹⁵ Basert på Kuspits utsagn, behandlet i avsnitt 3.6.1.

hevde at prosessen var preget av en iboende spenning, som symboliserer livets iboende emosjonelle spenning. I henhold til dette er Kuspits kritikk av Nicholas Calas` oppfatning av "purification" delvis berettiget (se avsnitt 3.6.1). I likhet med Kuspit oppfatter jeg "purification" som en prosess, og ikke en teknikk. Da "Modernist Painting" ikke gir grunnlag for å knytte en emosjonell bestanddel til "purification-prosessen", mener jeg imidlertid ikke at Kuspit er berettiget til å kritisere Calas for å ha ignorert det emosjonelle aspektet. En slik forståelse, som det er redegjort for her, er basert på et helhetlig inntrykk av "Modernist Painting".

4.3.3 "Purification-prosessen" – økt selvbevissthet

Kuspit hevder også at maleriets "purification-prosess" fører til økt selvbevissthet.¹⁹⁶ I kapittel 3, side 48, ble det argumentert for at Kuspit trolig sikter til kunstnerens økte selvbevissthet. "Modernist Painting" gir imidlertid ikke grunnlag for en slik forståelse. I denne artikkelen synes Greenberg tvert i mot å hevde, at "purification-prosessen" er kunstens bevisstgjøringsprosess, hvor kunstformene gradvis ble bevisst det unike og essensielle ved seg selv – hvilket var identisk med deres medium. Dette fremgår av Greenbergs utsagn om at det modernistiske maleriet ble mer bevisst sin anti-skulpturelle retning.¹⁹⁷ Greenbergs utsagn om at kunstnerne ikke var seg bevisst den selvkritiske tendensen, støtter også opp under dette.¹⁹⁸

4.4 Påstandene om den estetiske opplevelsen

I tråd med utsagnene i avsnitt 4.3, gir "Modernist Painting" heller ikke grunnlag for Kuspits påstand om at opplevelsen av mediet er uatskillelig fra opplevelsen av den emosjonelle resten kunstneren bringer med seg (den emosjonelle resten som, gjennom kunstnerens bearbeidelse av mediet, blir til en opphøyd følelse i mediet).¹⁹⁹ Årsaken til dette er at Greenberg ikke omtaler den emosjonelle resten. Med tanke på at Greenberg oppfattet kunstnerne som aktører i kunstens selvkritikk, og hevdet at mediet er grunnlaget for kunstens unike virkning, kan det imidlertid ikke utelukkes at kunstnernes behandling av mediet var relevant for kunstens estetiske opplevelse. Greenbergs vage utsagn om at maleriets "optical illusion" er en "optisk

¹⁹⁶ Basert på Kuspits utsagn, behandlet i avsnitt 3.6.1.

¹⁹⁷ Dette kommer frem av Greenbergs følgende utsagn: "Thus by the middle of the 19th century, all ambitious tendencies in painting had converged amid their differences, in an anti-sculptural direction. [. . .] Modernism, as well as continuing this direction, has made it more conscious of itself." (Greenberg, 1995b, s. 88-89).

¹⁹⁸ Dette kommer frem av Greenbergs følgende utsagn: "[. . .] the general self-critical tendency of Modernist painting. No artist was, or yet is, aware of it, nor could any artist ever work freely in awareness of it." (Greenberg, 1995b, s. 91).

¹⁹⁹ Basert på Kuspits utsagn, behandlet i avsnitt 3.5 og 3.6.

tredje dimensjon”, men ikke en skulpturell illusjon (tredimensjonalt rom)²⁰⁰, kan videre indikere at han la vekt på et emosjonelt aspekt.

4.5 Påstand om hegeliensk vs. kantiansk opprinnelse

4.5.1 ”Dialektikk”-begrepet

Kuspits påstand om at det er en viss sannhet i Calas` påstand om at Greenbergs teori om ”modernism” har en hegeliensk, og ikke kantiansk opprinnelse, ble behandlet i kapittel 3. Det ble påpekt at påstanden blant annet må ses i sammenheng med Kuspits påstand om at Greenbergs ”dialektikk”-begrep ikke er i tråd med Hegels, da Greenbergs bruk av ”dialektikk”-begrepet er ”loosely Deweyan”. (Kuspit synes å mene at det er en viss sannhet i Calas` utsagn om at Greenbergs teori har en hegeliensk opprinnelse da Dewey bygger på Hegels tanker om ”dialektikk”). Kuspit begrunnet dette med at Greenberg, i likhet med Dewey, tillegger det subjektive og det objektive lik vekt i den estetiske erfaringen. I kapittel tre ble det også argumentert for at det er den opphøyde følelsen som gjør kunstverkene til subjektive symboler, men støtter ”Modernist Painting” opp under dette? Da Greenberg ikke nevner at kunstneren bringer med seg en emosjonell rest som han/hun omformer til en opphøyd følelse i mediet, støtter ikke ”Modernist Painting” entydig opp under Kuspits påstand om at Greenberg tillegger det subjektive og det objektive lik vekt i den estetiske opplevelsen. På grunn av Greenbergs tvetydige utsagn om at maleriet måtte ha ”optical illusion” (en form for tredimensjonalitet som ikke er en romillusjon), kan det imidlertid ikke utelukkes at Kuspits oppfatning er berettiget.

Det ble også argumentert for at Kuspits påstand om at Greenbergs ”dialektikk”-begrep ikke er i samsvar med Hegels, må ses i sammenheng med Kuspits oppfatning om at Greenberg benyttet seg av idèen om ”Zeitgeist” på en mekanisk måte. Kuspit utdypet dette med at Greenberg anerkjente kunstens referanse til livet ved å påpeke at det modernistiske kunstverket reflekterer ”the spirit of our positivist age”, men at livsreferansen nærmest var ubetydelig for Greenberg i praksis. Det ble påpekt at dette må ses i sammenheng med Kuspits oppfatning om at Greenberg kun var opptatt av kunstverkets bokstavelige effekt, og at han

²⁰⁰ Dette kommer frem av Greenbergs følgende utsagn: “The flatness towards which Modernist painting orients itself can never be an absolute flatness. The heightened sensitivity of the picture plane may no longer permit sculptural illusion, or *trompe-l’oeil*, but it does and must permit optical illusion. The first mark made on a canvas destroys its literal and utter flatness, and the result of the marks made on it by an artist as Mondrian is still a kind of illusion that suggests a kind of third dimension. Only now it is a strictly pictorial, strictly optical third dimension.” (Greenberg, 1995b, s. 90).

ikke så på kunsten som et instrument for "Zeitgeist".²⁰¹ Støtter "Modernist Painting" opp under dette? "Modernist Painting" støtter ikke entydig opp under Kuspits ovenfor nevnte påstander. Greenbergs utsagn om at kunstverkets virkning skyldtes mediet, indikerer på den ene siden at Greenberg utelukkende la vekt på kunstverkets bokstavelige effekt. På den andre siden tillegger Greenberg kunsten en bevissthet, hvilket vitner om at Greenberg oppfattet kunsten som et instrument for "Zeitgeist".

4.5.2 Kant – metodisk fundament

Det ble også argumentert for at Kuspits påstand om en kantiansk opprinnelse må ses i sammenheng med Kuspits påstand om at Greenbergs form for kritikk har hentet i sitt metodiske fundament fra Kants "Critique of Pure Reason", hvilket innebærer at Greenbergs form for kritikk, i likhet med Kants, er en forening av "sense" og "reason".²⁰² "Modernist Painting" støtter imidlertid ikke opp under denne påstanden. Dette skyldes at Greenberg ikke gir et entydig inntrykk av å ha benyttet seg av idèen om kunstens iboende dialektikk (hvilket ville indikert at Greenberg benyttet seg av "reason") for å vise objektiviteten ved sine subjektive dommer (subjektive dommer indikerer bruk av "sense").²⁰³

4.6 Påstandene om Greenbergs teori om "modernism"

4.6.1 Påstand – ikke en logisk forklaring

"Modernist Painting" støtter ikke entydig opp under Kuspits påstand om at Greenbergs teori om "modernism" ikke var et forsøk på å gi den moderne (av Greenberg omtalt som modernistisk) kunstens utvikling en logisk forklaring, men et forsøk på å bevisstgjøre oss hvordan et "significant" kunstverk virker²⁰⁴. Årsaken til dette er at Greenberg på den ene siden gir inntrykk av å fremlegge en logisk forklaring. Dette fremgår av helheten i "Modernist Painting", (en helhet Kuspit verken går inn på eller problematiserer), hvor Greenberg knytter den moderne kunstens utvikling til en selvkritisk tendens i kulturen.²⁰⁵ Da Kuspit kritiserer Calas for å mene at Greenbergs teori var et forsøk på å gi den moderne kunstens utvikling en

²⁰¹ Basert på Kuspits utsagn, behandlet i avsnitt 3.9.1.

²⁰² Dette har jeg beskrevet i avsnitt 3.9.2.

²⁰³ Basert på Kuspits utsagn i avsnitt 3.2 om hvordan Greenberg fornyet den tradisjonelle kritikerrollen ved å benytte seg av en idè om kunstens iboende dialektikk, hvilket medførte at hans subjektive dommer ble objektive.

²⁰⁴ Denne påstanden kommer frem av Kuspits følgende utsagn: "Calas points out that modernism is absurd as a general logic of art, since it misses so many of its meanings. But Calas misses Greenberg's main point. The theory of modernism is not meant to rationalize the development of modern art nor exhaust all its possibilities of meaning. It is rather concerned to make us conscious of the way a significant work of art actually works."

(Kuspit, 1979, s. 18).

²⁰⁵ Dette har jeg beskrevet i avsnitt 2.1.

logisk forklaring (se avsnitt 3.1), synes Kuspits kritikk å være uberettiget. I henhold til hva vi kan lese ut av "Modernist Painting" synes Calas å være berettiget til å påpeke svakheter ved Greenbergs teori.

På den andre siden er det likevel ikke utenkelig at Greenbergs teori om "modernism" var et forsøk på å bevisstgjøre oss hvordan et "significant" kunstverk virker. Årsaken til dette, er at Greenbergs teori om "modernism", slik den står beskrevet i "Modernist Painting", handler om den modernistiske kunsten, som måtte gjennomgå en selvkritisk prosess for bevise at den kunne tilby en virkning/opplevelse som var unik for kunsten. Greenberg uttalte i denne forbindelse at det unike for hver kunstform, samt for kunsten generelt, sammenfalt med det som var unikt for dets medium. Vi ble således gjort bevisst på, at et kunstverks estetiske virkning skyldes dets medium.²⁰⁶ Greenbergs utsagn om at maleriet måtte beholde "optical illusion" (en form for tredimensjonalitet som ikke er en romillusjon), samt utsagnet om at all kunsts vellykkethet beror på en motsetning mellom flatheten og illusjonen om et tredimensjonalt rom, kan videre indikere at Greenberg la vekt på et emosjonelt aspekt. Dette støtter opp under Kuspits påstand om at i et "significant" kunstverks virkning er opplevelsen av mediet uadskillelig fra opplevelsen av det kulturelle.²⁰⁷

Greenbergs utsagn om at kunstens selvkritikk ble utført gjennom kunstnerens bruk av "taste", og at maleriets anti-skulpturelle retning (som førte maleriet fra å være naturalistisk, preget av representasjon av tredimensjonalt rom, til abstrakt, preget av flathet) var preget av kunstnerens motreaksjoner (vektlegging eller fjerning av tredimensjonalitet), vitner videre om at kunstnerne kritiserer hverandres bruk av mediet. Dette støtter opp under Kuspits utsagn om at et "significant" kunstverk er et resultat av at kunstneren har kritisert en annen kunstners bruk av mediet, og at dette er en kritikk basert på kunstnerens "taste" som bidrar til å videreføre en dialektisk overgang mellom representasjon og abstraksjon.²⁰⁸

²⁰⁶ Dette har jeg beskrevet i avsnitt 2.3 og 2.4.

²⁰⁷ Basert på Kuspits utsagn om et "significant" kunstverk, behandlet i avsnitt 3.7.

²⁰⁸ Basert på Kuspits utsagn om et "significant" kunstverk, behandlet i avsnitt 3.7.

4.6.2 Påstandene om konsistens og berettigelse av egen "taste"

I avsnitt 3.2 ble det argumentert for at Kuspits påstander om at Greenbergs teori viser konsistensen i hans kunstkritiske praksis²⁰⁹, og at Greenberg berettiget sin egen "taste" gjennom teorien²¹⁰, må ses i sammenheng med at Kuspit er overbevist om at Greenberg gjennomgående benyttet seg av idéen om kunstens iboende dialektikk i sin kunstkritiske praksis. Sett i sammenheng med opplysningene i avsnittene 4.1-4.5, støtter ikke "Modernist Painting" entydig opp under Kuspits ovenfor nevnte påstander. Årsaken til dette er at artikkelen ikke gir et entydig inntrykk av at Greenberg benyttet seg av ovenfor nevnte idè. Til tross for dette kan det imidlertid ikke utelukkes at Greenbergs teori om "modernism" var et forsøk på å berettig sin egen "taste". Greenberg hevder blant annet at "The writer is trying to account in part for how most of the very best art of the last hundred-odd years came about"²¹¹. Da "taste" brukes for å avgjøre hva som er den "beste" kunsten, viser dette at Greenbergs beskrivelse er basert på hans egen "taste" (øvrigt utsagn som indikerer dette er behandlet i avsnitt 2.6).

4.7 Oppsummering av resultatene

I dette kapittelet har jeg sammenlignet Kuspits oppfatning av Greenbergs teori om "modernism" med teorien, slik den står beskrevet i "Modernist Painting", og påvist at artikkelen verken støtter entydig opp under Kuspits oppfatning av Greenbergs teori, eller Kuspits kritikk av Calas. Det er blitt påpekt at "Modernist Painting" ikke gir grunnlag for Kuspits påstand om at Greenbergs teori var en bestrebelse på å bevisstgjøre oss hvordan et "significant" kunstverk virker, og ikke et forsøk på å gi den moderne kunstens utvikling en logisk forklaring. Årsaken til dette er at artikkelen gir grunnlag for begge tolkningene. Artikkelen støtter heller ikke entydig opp under Kuspits påstander om at Greenbergs teori viser konsistensen i hans kunstkritiske praksis, og at Greenberg forsøkte å berettig sin egen "taste" gjennom denne teorien. Årsaken til dette er at "Modernist Painting" ikke gir et entydig inntrykk av at Greenberg benyttet seg av idéen om kunstens iboende dialektikk. Enkelte utsagn vitner imidlertid om at Greenbergs teori er basert på hans "taste". Man kan dermed ikke utelukke at Greenbergs teori var et forsøk på å berettig sin egen "taste".

²⁰⁹ Denne påstanden kommer frem av Kuspits følgende utsagn: "He is the designer of modernism, which is the single most important and influential theory of modern art. A summary and codification of that art's purist thrust, modernism is the backbone of Greenberg's practice of art criticism" (Kuspit, 1979, s. 3).

²¹⁰ Denne påstanden kommer frem av Kuspits følgende utsagn: "his fame also rests on the theory by which he justified his taste." (Kuspit, 1979, s. 5).

²¹¹ Greenberg, 1995b, s. 94.

KAPITTEL 5: AVSLUTNING

5.1 Evaluering av resultatene

På bakgrunn av sammenligningen i kapittel fire, har det kommet frem at Kuspits tolkning av Greenbergs teori om "modernism" til en viss grad samsvarer med Greenbergs beskrivelse av teorien i "Modernist Painting". I kapittel tre påpekte jeg at Kuspits oppfatning synes å bero på et helhetlig inntrykk av Greenbergs samlede kunstkritikk. Med tanke på Greenbergs mangelfulle beskrivelse av relasjonen mellom kultur, kunstner og kunst/kunstverk i "Modernist Painting", kan det dermed tenkes at Kuspit har forsøkt å utdype og klargjøre uklarheter i denne artikkelen. For å avgjøre om Kuspits oppfatning er berettiget, må det imidlertid fremlegges tilstrekkelig materiale fra Greenbergs samlede kunstkritikk som støtter opp under Kuspits påstander, noe Kuspit ikke gjør.

Gjennom sammenligningen har det også kommet frem at Kuspits kritikk av Calas i stor grad synes å være uberettiget. Kuspits kritikk synes å bero på at Kuspit ikke tar hensyn til at Calas utelukkende forholder seg til Greenbergs opplysninger i "Modernist Painting" (hvilket går frem av fotnotene tilknyttet Calas' artikkel "The Enterprise of Criticism"). Kuspit tar dermed ikke høyde for at Greenbergs opplysninger i denne artikkelen verken gir grunnlag for å knytte en emosjonell bestanddel til kunsten, eller til "purification-prosessen". Kuspit tar heller ikke i betraktning at Greenberg gir inntrykk av å gi den moderne kunstens utvikling en logisk forklaring.

5.2 Forslag til videre forskning

På grunn av Greenbergs mangelfulle beskrivelse av relasjonen mellom kultur, kunstner/maler og kunst/kunstverk/maleri i "Modernist Painting", er det interessant å se denne relasjonen i lys av Greenbergs samlede kunstkritikk. Da "Modernist Painting" delvis støtter opp under Kuspits påstander, er det nærliggende å bygge videre på Kuspits tanker om Greenbergs bruk av idéen om "kunstens iboende dialektikk", samt Kuspits tanker om kunstnerens rolle. Angående førstnevnte moment er det aktuelt å undersøke om Greenbergs bruk av "dialektikk" er inspirert av John Dewey, og om Greenbergs "dialektikk"-begrep har en marxistisk opprinnelse. Sistnevnte moment er interessant, da Greenberg ikke utdyper hvilke momenter ved opplysningstiden som førte til at kunsten ble selvkritisk - det kan dermed tenkes at Greenberg la vekt på materielle endringer. Det er videre interessant å undersøke hvordan Greenberg benyttet seg av idéen om "Zeitgeist"- oppfattet han kunsten som et instrument for

”Zeitgeist” eller var han kun opptatt av verkets bokstavelige effekt? Angående sistnevnte moment kan det undersøkes om kunstnerens ”taste” knyttes til en kritikk basert på fornuft, eller til en ubevisst form for kritikk hvor spontanitet er sentralt. Det er videre interessant å undersøke hvilken betydning kunstnerisk temperament, kunstnerens ”individual experiential necessity” og kreativitet tillegges. Det vil i denne forbindelse være aktuelt å undersøke om Greenberg har vært konsis i sine uttalelser om ”kunstens autonomi”, ”avant-garde” og ”purification” (tanker som har vært tilstede siden ”Avant-Garde and Kitsch” fra 1939).

Da Greenberg gir inntrykk av å fremlegge en logisk forklaring på den moderne kunsts utvikling, er det videre interessant å undersøke hvorvidt Greenbergs teori om ”modernism” er basert på et saklig grunnlag. Da Greenbergs teori er basert på distinksjonen mellom ”modernism” og opplysningstiden, er det blant annet aktuelt å undersøke om distinksjonen hviler på en beskrivelse av faktiske forhold. Da distinksjonen beror på at Kant knyttes til en immanent form for kritikk, og ikke til ”kritikk fra utsiden” (da dette konstituerer Kant som modernist), er det interessant å undersøke om Kants ”Kritik der reinen Vernunft” gir grunnlag for Greenbergs påstand om at Kants kritikk var en immanent form for kritikk.

Relevant materiale til begge forslagene vil være Thierry de Duves avhandling ”Kant after Duchamp”²¹², samt artiklene til Nicholas Calas²¹³, Jason Gaiger²¹⁴, Paul Crowther²¹⁵, Stephen C. Foster²¹⁶, Sidney Tillim²¹⁷, Deane W. Curtin²¹⁸ og Roxie D. Mack²¹⁹.

²¹² De Duve, 1996.

²¹³ Calas, 1967.

²¹⁴ Gaiger, 1999.

²¹⁵ Crowther, 1984, samt Crowther, 1985.

²¹⁶ Foster, 1975.

²¹⁷ Tillim, 1987.

²¹⁸ Curtin, 1982.

²¹⁹ Mack, 1994.

LITTERATURLISTE

Aschehoug og Gyldendals store norske leksikon: "Opplysningstiden". Bind 11. 3. utgave. Oslo: Kunnskapsforlaget, 1998.

Calas, Nicholas (1967): "The enterprise of criticism." I: *Arts Magazine*, vol. 42, september-oktober, s. 9-12.

Crowther, Paul (1984): "Kant and Greenberg's varieties of aesthetic formalism." I: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 42, nr. 4, s. 442-445.

Crowther, Paul (1985): "Greenberg's Kant and the problem of modernist painting". I: *The British Journal of Aesthetics*, vol. 25, nr. 4, s. 317-325.

Curtin, Deane W. (1982): "Varieties of aesthetic formalism." I: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 40, nr. 3, s. 315-326.

De Duve, Thierry: (1996): *Kant after Duchamp*. Cambridge: MIT Press.

Enzyklopädie Philosophie und Wissenschaftstheorie: "Aufklärung". Bind 1. Mannheim-Wien-Zürich: B.I.-Wissenschaftsverlag, 1980.

Foster, Hal (1996): *The Return of the real*. USA: MIT Press.

Foster, Stephen C. (1975): "Clement Greenberg: Formalism in the '40s and '50s." I: *Art Journal*, vol. 35, nr. 1, s. 20-24.

Gaiger, Jason (1999): "Constraints and conventions: Kant and Greenberg on aesthetic judgment." I: *British Journal of Aesthetics*, vol. 39, nr. 4, s. 376-390.

Greenberg, Clement (1988a): "Avant-Garde and kitsch." I: *Clement Greenberg, the collected essays and criticism: Perceptions and judgments, 1939-1944*. John O` Brian (red). Chicago-London: The University of Chicago Press. (Utk. første gang 1939)

Greenberg, Clement (1988b): "Towards a newer laocoön." I: *Clement Greenberg, the collected essays and criticism: Perceptions and judgments, 1939-1944*. John O` Brian (red). Chicago-London: The University of Chicago Press. (Utk. første gang 1940)

Greenberg, Clement (1995a): "The case for abstract art." I: *Clement Greenberg, the collected essays and criticism: Modernism with a vengeance, 1957-1969*. John O` Brian (red). Chicago-London: The University of Chicago Press. (Utk. første gang 1959)

Greenberg, Clement (1995b): "Modernist painting." I: *Clement Greenberg, the collected essays and criticism: Modernism with a vengeance, 1957-1969*. John O` Brian (red). Chicago-London: The University of Chicago Press. (Utk. første gang 1960)

Greenberg, Clement (1995c): "Louis and Noland." I: *Clement Greenberg, the collected essays and criticism: Modernism with a vengeance, 1957-1969*. John O` Brian (red). Chicago-London: The University of Chicago Press. (Utk. første gang 1960)

Greenberg, Clement (1995d): "Where is the avant-garde?" I: *Clement Greenberg, the collected essays and criticism: Modernism with a vengeance, 1957-1969*. John O` Brian (red). Chicago-London: The University of Chicago Press. (Utk. første gang 1967)

Halasz, Piri (1983): *Art criticism (and art history) in New York: The 1940s vs. the 1980s*. URL: <http://www.sharecom.ca/greenberg/halasz.html> [Lesedato 08.11.2004]

Jørgensen, Harald (1993): *Hovedoppgaven: Skikk og bruk i oppgavearbeidet*. 2. utgave. Oslo: Novus forlag.

Kant, Immanuel (1956): *Kritik der reinen Vernunft*. Hamburg: Verlag von Felix Meiner.

Krauss, Rosalind E. (1981): *Passages in modern sculpture*. 2. utgave. USA: MIT Press.

Kunnskapsforlagets blå ordbøker: Engelsk-norsk ordbok. Oslo: A/S Gyldendal , 1984.

Kunnskapsforlagets blå ordbøker: Norske synonymer blå ordbok. Oslo: A/S Gyldendal, 1984.

Kuspit, Donald (1979): *Clement Greenberg: Art critic*. USA: The University of Wisconsin Press.

Mack, Rosie D. (1994): "Modernist art criticism: Hegemony and decline." I: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 52, nr. 3, s. 341-348.

The Encyclopedia of Philosophy: "Dewey, John". Bind 2. New York: Macmillan Publishing Co., Inc. & The Free Press, 1972.

Tillim, Sidney (1987): "Criticism and culture, or Greenberg`s doubt." I: *Art in America*, mai, s. 122-128.